
智术无涯

张隆溪 周振鹤 葛兆光 著


百花文艺出版社
BH
BAIHUA LITERATURE AND
ART PUBLISHING HOUSE

图书在版编目（CIP）数据

智术无涯/张隆溪，周振鹤，葛兆光著．一天津：百花文艺出版社，2002

（“城市新语”丛书）

ISBN 7-5306-3397-x

Ⅰ．智… Ⅱ．①张… ②周… ③葛… Ⅲ．随笔一作品集一中国一当代 Ⅳ．I267.1

中国版本图书馆CIP数据核字（2002）第026993号

百花文艺出版社出版发行

地址：天津市和平区张自忠路189号

邮编：300020

e-mail:bhpubl@publicl.tpt.tj.cn

http://www./bhpubl.com.cn

发行部电话：(022)27312757 邮购部电话：(022)27116746

全国新华书店经销

河北省三河市宏达印刷有限公司印刷

※

开本880×1230毫米1/32 印张6.5 插页2 字数149千字

2002年5月第1版 2002年5月第1次印刷

印数：1—5000册 定价：13.00元

目　　录

张隆溪

周振鹤

葛兆光

1 说“语文”

香港一报纸开设“城市新语”栏，在今后一段时间里，将常以语言文字为主题与读者谈天。今天不妨就先来谈谈“语文”两个字。按中国第一部字典《说文》的解释，“语”是“论”即谈论，“文”是“错画”，也就是笔画交错起来形成一个符号。语是口头说的话，文是写出来的字，两者连用就概括了口语和书面语。我们表达思想感情，与人通讯交往，没有片刻能脱离开语言文字。其实我们头脑里的思索，就已经是以语言在进行，只是没有讲出口或写成文而已。所以一个人文字的好坏，与其思想是否清晰大有关系，也往往可以从中见出其思想是否有条理、合逻辑。注意遣词造句，讲究语言文字，也反过来可以帮助我们形成有条理的思维。

语文之重要，由此可见一斑，但又绝不仅止于此。由一个人的谈吐，我们往往会形成对此人的印象，甚至见出此人的性格和修养。可见言谈举止在社会生活中，绝非无足轻重。既然语言是达意的手段，要充分达意，就不能不讲究词句。在这个意义上，语是基本的表达，文则是讲究修辞效果的表达。孔子曾有“言之无文，行而不远”的话，就是说不讲究语文修辞，说话就没有力量。他又说，只有内容（质）没有文采就显得粗鄙，修饰（文）过度而毫无内容又显得虚浮，要二者平衡才最为理想，所谓“文质彬彬，然后君子。”这是从语文提高到文化的层次来讨论问题了。其实，语文水准的高低直接表现受教育的程度，所以我们可以说，重视语文是一个社会文明程度的标志。语文既然如此重要，我们开辟这“城市新语”栏来多加讨论，不是很有必要吗？

2 口令趣闻

语言之重要，在军队使用的口令中最能见出分量。短短一句话甚至一两个字，便有分辨敌我的功用，而能否答出正确的口令，更往往关系到军士的生死存亡。旧约《圣经》“士师记”有段著名的故事，说基列人战败以法莲人，又封锁约旦河上的渡口，防止以法莲人的残兵败将渡河逃走。凡渡河者都必须说“示播列”(shibboleth)这个字，因为以法莲人说这个字总是发音不准，基列人立即就可以辨认出来，把他杀死在约旦河边上。在这里，发音能否正确真是生死攸关，非同小可。“示播列”便相当于口令，其功能是辨别敌我。当然，在军队阵容较大，由各地的人组成时，口令就不能依靠口音，而只能是自己人知道、又对敌方保密的字句。

口令本身没有什么深意，只用以区分敌我而已。《三国演义》第七十二回曹操以“鸡肋”为口令，便是有名的故事。曹操与刘备在陕西斜谷两军对峙，进退不得。傍晚时分，将军夏侯惇来问口令，曹操正用餐，就顺口说“鸡肋”。主簿杨修知道后，教众军士收拾行装，准备归程。众将大惊，杨修却说，从口令可知曹操有归意，因为“鸡肋者，食之无肉，弃之有味。今进不能胜，退恐人笑，在此无益，不如早归。”曹操听后大怒，便下令杀了杨修。《三国演义》此段有《三国志》的历史记载为依据，但回目写明是“曹孟德忌杀杨修”，所以前后做些渲染，重点写曹操的忌才和狠毒。可是就事而论，杨修故作聪明，把口令过度解释而扰乱军心，也的确应该受处罚。托名李卓吾的评语说杨修“聪明而好露”，“轻浮躁露”，不能说没有道理。

3 密码的两面

上次说到口令分辨敌我的功用,那是指把信息只传达给自己人,而对敌方保密。这是一个有趣的矛盾,即一方面传达信息,另一方面又限定信息传递的范围。现代战争中用无线电密码通讯,而编写密码的困难,就在于要同时满足通讯和保密这样互相矛盾的需求。密码再复杂,也只能是按一定规则编造的符号,本身不是独立的语言,也不可能像真正的语言那么复杂。一旦把握编码规律,就可以破译密码,掌握敌方情报。

在第二次世界大战中，美军使用北美印第安纳瓦霍部落的人（Navajos）做通讯联络工作。由于很少外族人懂得纳瓦霍人的语言，美军用这种通讯万无一失，于是称纳瓦霍人为“用密码说话的人”（Codetalkers)。其实纳瓦霍人并没有用密码说话，敌方之所以无从“破译”，正因为那不是密码，而是一种鲜为人知的语言，其复杂性远非一般密码可比。这种只有少数人说的语言既能充分达意，又能对局外人保密，当然最能圆满解决通讯联络中互相矛盾的两方面需求。

随着信息通讯在现代生活中愈来愈重要,密码也愈来愈成为我们日常生活里常用的符号。信用卡购物、银行存款、进入电脑网络读取有一定限制的资料,都离不开密码。为了传递的信息能有严格意义,各种专业术语和科学上的特殊符号也都既保证理解的准确,又使局外人不知所云。这可以使我们认识到,有效的通讯从来有既传递信息,又限制通讯范围的两面。孔子说:“可与言而不与之言,失人;

不可与言而与之言,失言。”把这句话作现代理解,不就是指通讯联络的这两个方面吗?

4 文学与语言学习

常常听同事们抱怨,说现在香港学生的语文水准下降,中英文都不好。再看学校的课程,文学课很少,据说即使开文学课,也没有多少学生选修,因为文学没有实用性,对学生将来就业没有什么帮助。这种讲求实际到极点的态度,大概正是语文程度提不高的一个重要原因。我们说某人中文好,绝不是指他会说中国话——只要是中国人,谁不会呢?——而大概是指他有些文学修养,善于词令,文章写得干净利落,能打动人,说服人。可是此人不必是作家或文学批评家。其实多一点文学课,目的并不在把学生都培养成作家、诗人或文学批评家,而在培养他们的语言能力,而这种能力将来无论做什么实际工作,都会很有用。孔子曾教他的儿子说:“不学诗,无以言。”这就是说,没有文学的修养,说话就没有感染力。共实孔子本人并不热衷于文学,但他很重视运用语言的实际能力,而且知道只有通过学诗即学文学,才能最有效地提高语文程度。

说来道理很简单:语言中最优美、最有力,但也最复杂、学来最困难的部分,往往出现在文学作品里。能分析鉴赏文学的语言,反过来会觉得其他种类的语言都简单容易得多。因此,多读一些文学作品,对文学语言多一些接触和感受,无疑可以帮助我们培养对语言的鉴别能力,即在语言方面的敏感。文学是语言的艺术,不多读文学作品,要提高语文程度岂不是空谈?学英文不读英美文学精品,只死记

硬背英语单词和语法规则，要想灵活掌握英语，岂不也是空想？所以我认为，要学好语言，无论中文或英文，最有效的办法就是通过文学来掌握语言。

5 草木的怒容

《庄子·外物》："春雨日时，草木怒生"用"怒"字来形容春天草木蓬勃生长之态，这也许是最早的例子。对照一下 Burton Watson 的英译会很有趣，因为他的译文没有把"怒生"二字直译，而是意译成："In Spring, When the seasonable rains and sunshine come, the grass and trees spring to life."译者这样处理是有道理的，用描述人类心理状态的"怒"字来形容草木，是拟人的表达方式，这在汉语里读来觉得很形象，在英语里却显得夸张而别扭，所以不宜直译。

"怒"字在汉语里的这种用法相当普遍，柳宗元摹仿《诗经》句法的《皇武》诗有"怒其萌芽，以悖太阳"一句，在现代汉语里，形容盛开的花常说"鲜花怒放"或"百花怒放"。不过说花"怒"不仅是描绘花朵盛开勃发的样子，在诗人的想象中，那往往也和鲜艳的红色联系在一起。苏东坡描写红梅的花姿说："玉人頩颊固多姿。"《彦周诗语》解释此句说："頩，怒色，……妇人怒则面赤。"这句诗的巧思和妙处，颇耐人寻味。《诗经·桃夭》早已用盛开的桃花来形容美女的笑容，苏东坡此诗则用美女的面容来写梅花，不过十分别致的是，他不是用笑脸，而是用发怒的面孔来比红梅。元稹《梦游春七十韵》有"鹦鹉饥乱鸣，娇娃睡犹怒"，也把"怒"字和美丽的面容联系在一起。

虽然 Watson 不把庄子的"怒生"二字直译是对的，但用发怒的面

色来描写鲜红的花朵,却也并非中国诗所独有。十七世纪英国诗人 George Herbert 的诗 Vertue 描写盛开的玫瑰,就有这样的名句:Sweet rose, whose hue angrie and brave/ Bids the rash gazer wipe his eye,这 hue angrie and brave 不正是"鲜艳的怒色"么?这和东坡诗中的"玉人頳颊"不正有异曲同工之妙么?

6 双关语的妙用

双关语是一种文字游戏,往往使说的话显得俏皮活泼,但也常常给人轻佻取巧的感觉。晋代《子夜歌》有一首说:"怜欢好情怀,移居作乡里。桐树生门前,出入见梧子。"古时女子称相好的男子为"欢","梧子"是梧桐树的果实。门前种一棵梧桐树,进出随时可以见到"梧子",谐音"吾子",即"我喜欢的男子"。这是谐声的双关语,用在民歌式的诗里相当巧妙。文人仿民歌,也往往用这类手法。最有名的例子大概是唐代刘禹锡的《竹枝词》:"杨柳青青江水平,闻郎江上踏歌声。东边日出西边雨,道是无晴却有晴。"这里天晴的"晴"谐声情意的"情",用意极巧。

说到"晴"字的双关语,不能不让我想起莎士比亚悲剧 Macbeth 开场三女巫模棱两可的话:Fair is foul, and foul is fair,这话可以指美和丑,天气的晴和阴,也可以指命运的好和坏,而在女巫看来,二者并无分别。妙在麦克白上场来第一句话就说:So foul and fair a day I have not seen,恰好与女巫的咒语相呼应。当日风雨交加,气候恶劣,但麦克白刚打了胜仗,得意洋洋,所以此话可以译成:"我还从未有过气候如此恶劣,心情又如此愉快的一天。"但此话与女巫的话前后连接,女巫暧

昧模棱的话于是成为预言麦克白命运之谶语,也点出全剧主题,即好坏穷通的辩证转化。二者之间变化无常,其意正是《老子》所谓“祸兮福之所倚,福兮祸之所伏。”由此可见,双关语不仅巧妙,也可以有严肃的内容,甚至揭示深刻的哲理,不得一概视之为游戏文字。

7 莎剧中的双关语

莎士比亚极善用双关语。如《罗密欧与朱丽叶》中,罗密欧的朋友麦卡修(Mercutio)被敌手刺伤,临终之前对罗密欧说:“Ask for me tomorrow, and you shall find me a grave man.”这句话大致可译成:“明天你来找我,就会发现我连笑话也讲不出来了。”但麦卡修此话前面先提到教堂,使人联想到教堂的墓地,此处 grave 就不仅是“严肃,不苟言笑”,也是“坟墓”,所以麦卡修的意思也是说:“明天你来找我,就会发现我已是墓中之人了。”他自知死到临头,却还要说句俏皮话,这种调侃死亡的机巧既显出他不寻常的勇气,也暗示罗密欧与朱丽叶的悲剧结局:这一对情人最后也正是在坟墓里会合,又在坟墓里死去的。再如《哈姆莱特》中,克洛狄斯篡夺王位,毒杀哈姆莱特之父,又娶其母为后,称哈姆莱特为儿子(son)。他见哈姆莱特忧郁阴沉,便问道:How is it that the clouds still hang on you?(为何阴云还罩在你头上?)哈姆莱特答道:Not so, my lord, I am too much in the sun(不,陛下,我已经太阳晒得太多了)。说“太阳晒得太多”,既否定“阴云还罩在头上”,也暗示他愿领受国王假情假义的恩惠,而“太阳”(sun)也谐音“儿子”(son),表示他拒绝克洛狄斯这一称呼。《哈姆莱特》剧中满是这类的唇枪舌剑,细心体味,的确可以让我们更深入理解剧情和人物

心理。

莎剧双关语很多,但后来文坛风气变化,作家以此为文字游戏而不齿,甚至莎剧中的双关语也遭评论家贬责。二十世纪风气又变,现在论者对双关语,尤其是莎剧中的双关语,重新研究并给予很高评价。其实双关语本身无所谓好坏,全视作家有没有才华,善用则好,不善用则坏,如此而已。

8 三论双关语

双关语并不仅只在文学作品里,我们在哲学和其他著作里,也常会发现有趣的例子。法国十七世纪思想家帕斯卡(Blaise Pascal)有句名言:Le coeur a ses raisons que la raison ne connalt point。这里有两个raison,头一个是"理由",第二个是"理性",字同而义不同。英语的reason是从法文来的,这句话译成英语可以保留双关意义:The heart has its reasons which reason does not know,但译成汉语只能是:"心自有理性全然无法了解的理由。"这句话不仅文字巧妙,而且指出情与理的矛盾和差别,颇有深意。

中国古代典籍同样有用双关语的例子。《论语·八佾》记载鲁哀公问宰我,古代祭土神,用什么木头制作牌位?宰我回答说:"夏后氏以松,殷人以柏,周人以栗,曰,使民战栗。"译成白话是:"夏代用松木,殷代用柏木,周代用栗木,意思是使老百姓颤栗。"这里栗木的栗和颤栗的栗也是字同义不同。宰我的解释和民俗结婚时送红枣、花生、桂圆、莲子,谐音取"早生贵子"之意,不就是同样的道理吗?中国古代经典用双关语最为巧妙的,也许要数《老子》开篇第一句:"道可

道,非常道。”钱锺书先生指出,此处“第一、三两‘道’字为道理之‘道’,第二‘道’字为道白之‘道’,……即文字语言。”老子出关时,推托不过别人的请求,只好著书五千言来解说他的道理,可是至理又非语言所能讲明,于是他第一句话就指出这一矛盾,说明可以道出口的道,已不是真正的道。庄子主张“得意而忘言”,认为读圣人书只是得“古人之糟粕”,禅宗主张“不立文字”,都指出思维和语言这一矛盾,很值得我们深思。

9 语义变化举例

世间万物无时不在变化,语言也不例外。词汇变了,句法不同了,所以读古文会觉得困难。现在用“仅”字,意思是“才”或“只”,都是说少。但在古文里,除了这个意义之外,还有另一个现在不常用的意义,即“几乎”或“将近”。杜甫《泊岳阳城下》“江国逾千里,山城仅百层”,百层之楼不可谓不高,怎么可以说仅有一百层呢?原来杜甫是说山城很高,几乎有一百层,不是说少,而是极言其多。今义和古义恰好相反。英文也有类似情形,例如 silly 现在是“傻”、“愚蠢”的意思,但十三世纪以来,这个字变化极大,最早的意思是“有福的”,然后是“天真”、“值得怜悯的”,然后是“渺小”、“微不足道的”。赫伯特(George Herbert)有诗云:Thou only art/The mighty God, but I a silly worm(只有您是/伟大的上帝,我不过是一小虫),silly 在此就并非“愚蠢”之意。又如 close 有“秘密”的古义。莎剧《麦克白》中,麦克白夫妇谋杀国王邓肯,篡夺了王位。他们自知罪孽深重,麦克白夫人终至神经失常。一宫女正给医生描绘麦克白夫人病情,她恰好走了过来。宫

女便叫医生仔细观察,说:Observe her;stand close. 此处 stand close 就绝不是“站近点”,而恰好是要医生走开,藏在一处暗中观察。

但语义变化不仅是古今之变。最近尘元先生就指出,《新华字典》头几版在“整”字下,都没有列出“整人”的释义。内地“文革”结束前政治运动不断,挨整之人何止万千,但直到一九七九年,修订版的《新华字典》才列出“使吃苦头”这一新义。他不禁感慨说:“一个整字,记录了横亘几十年的社会悲剧!”

10 释“千禧年”

如果我们现在没有普遍使用电脑,所谓“千年虫”没有成为大家关注的问题,大概就不会觉得 1999 和 2000 年有什么大不了的分别。但无论如何,明年为一新“千禧年”之始,感觉上总好像和寻常的新年不同。看香港商家竞相用千禧年做广告,都突出一个“禧”字,还不就是趁这点感觉推销商品?

其实千年纪(millennium)是一个西方观念,并不仅是“禧”,且有浓厚的宗教色彩,是《新约·启示录》二十章提到的观念。照《启示录》所说,在时间走到尽头、末世到来之时,基督会第二次降临人世。一切邪恶势力将凝聚起来做最后挣扎,但基督将击败恶魔,与复活的圣徒治理人世,使世间出现一千年的和平与安宁。到那时候,人类似乎又回到创世之初曾有过的伊甸乐园。好莱坞科幻电影就常常采用这一主题。喜固有之,但《启示录》描绘的世界末日也相当可怕,千年纪之前,先有各种灾变异象,经过大毁灭之后,才出现“新天新地”的景象。千年纪之后,更有最后审判,善恶分明,上天堂下地狱,各各进入

永恒。这本是基督教最具神秘意识的观念之一,对信徒颇能收威慑之效,可是即使在西方,自十八世纪以来随着基督教影响逐渐减弱,世俗化日益普遍,千年纪已成为一千年的同义词。在香港,人们更给它增添一点喜庆色彩,便成了"千禧年"。

公元纪年到现在已快进入第二个千年。我们接受"千禧年"的喜庆意义,而忘却甚至根本不知道其宗教含义,这或许正是健康的健忘吧。面临喜庆的新"千禧年",谁还会那么死心眼儿,坚持每个字、每个概念的原初意义呢?

11 何谓文学

谈文学,先应该明白文学是什么,这问题确曾引出各种议论。《论语·先进》提到"文学,子游,子夏",但那是指孔子两个学生特别熟悉古代文献,不是说他们善于词赋。鲁迅曾说,我们现在所谓文学"是从日本输入,他们的对于英文 literature 的译名。"中国古时只有诗赋等文类,却无总的文学观念,亦无文学这一名词。西方也是如此,亚理士多德《诗学》开篇就指出,古希腊有史诗、悲剧、喜剧等各种文类,但使用文字的摹仿艺术却"至今没有一个名称"。

我们可以撇开名称,看实质的文学性问题,看是什么使文学区别于其他类型的文字。本世纪初俄国形式主义者提出文学性概念,认为文学突出语言的审美功能,文学是语言的艺术,是语言之美使文学成其为文学。现在有些讲文学理论的人愈来愈离开审美和艺术问题,离开文学本身,甚至以为文学从来就以性别、种族和阶级为核心内容,说得十分抽象玄虚。可是文学一定得让人读来是一种享受,给

人美感,把文学当工具,为政治、宗教或道德服务,就必然违反其性质,造出读来使人厌倦的劣品。我很喜欢英国作家王尔德(Oscar Wilde)的话:“人的道德生活是艺术家题材的一部分,但艺术的道德全在把一种并不完美的媒介使用得完美无缺。”他甚至说:“世上无所谓道德或不道德的书。书或者写得好,或者写得不好。如是而已。”这些话固然有些夸张,但实在很有道理。离开美感和审美态度,离开阅读的乐趣,只谈政治或道德,那还谈什么文学呢?而这正是当前一些时髦文学理论家之病。

12 谈审美趣味

文学离不开美感和审美态度,但一说到审美价值判断,当然就难免主观,各人有各人的喜好。可是王嫱、西施,人皆以为美,可见美到底不是漫无标准。我说一朵花很美,当然是自己觉得这花美,但花之美又在其本身,并不只是我的主观判断。审美判断基于个人主观感受,但同时又具有普遍性,这一“二律背反”(antinomy)正是康德(Kant)《判断力批判》所探讨的大问题。我们不必说得那么深奥,其实人之好恶,一方面各不相同,另方面又大体一致,这是生活中的常识。孟子说:“口之于味也,有同嗜焉。耳之于声也,有同听焉。目之于色也,有同美焉。”这是大致而言,具体到文学艺术的鉴赏,就又有许多程度甚至性质上的差别。

既然审美判断不只是一己之私见,就有社会的意义。一个社会如果没有发达的文化,也就没有高尚的审美趣味,所以我们希望提高文化修养,使大家达到一定共识。但另一方面,如果一个社会只容许

一种趣味、一个标准,不给人选择的自由,那就不仅是审美上千篇一律,而且是政治上的集权主义,令人感到压抑而窒息。所以一个社会在文艺鉴赏方面的自由,直接关系到政治伦理方面的自由。因此我们既希望人人认识王嫱、西施之美,又必须容忍某些人的嗜痂之癖。说到底,审美判断还是个人的。杜甫说:“文章千古事,得失寸心知。”文学创作如此,文学的鉴赏亦当如此。

13 文学的魅力

《红楼梦》是一部极有吸引力的小说,读来叫人爱不释手。第二十三回“西厢记妙词通戏语,牡丹亭艳曲警芳心”,是在文学作品本身写文学的吸引力。宝玉偷读《西厢记》,黛玉发现了,接过来“从头看去,愈看愈爱看”,看完后还“自觉词藻警人,余香满口”。宝玉自比《西厢记》里的张生,把黛玉比为莺莺,虽然黛玉骂他“胡说”,怪他“欺负”人,但她后来经过梨香院,听到排演《牡丹亭》所唱“则为你如花美眷,似水流年”,“你在幽闺自怜”等句,却“不觉心动神摇”,“如醉如痴”,足见已深受这两部作品感染。

西方文学里也有许多著名例子。意大利诗人但丁在《神曲·地狱篇》第五章结尾,描写里米尼的弗兰切丝卡和情人保罗共读骑士兰斯洛特的爱情故事,受感触而动情亲吻。那是文学作品中写文学感染力很有名的一段,但丁本人又是《神曲》里的一个人物,他听弗兰切丝卡讲完她悲惨的遭遇,竟感动得昏过去:“我哀伤不已,/刹那间像死去的人,昏迷不醒,/然后像一具死尸倒卧在地。”(黄国彬先生译文)柴柯夫斯基等好几位音乐家都曾以此为题材,写出十分动人的乐曲。

另外,莎剧《哈姆莱特》中有剧中之剧。一位演员朗诵讲特洛伊战争的古希腊悲剧,为特洛伊王后赫邱芭的遭遇感慨流涕。哈姆莱特见此不禁感叹道:What's Hecuba to him, or he to Hecuba./That he should weep for her? (赫邱芭与他何涉,他又与赫邱芭何干,/而他却要为她流泪?)这句话很能代表文学艺术超越时空的感染力量。同样,我们可以想想,我们与哈姆莱特又有什么关系,为什么我们会被他的悲剧感动,为他流泪呢?

14 从谐音说到避讳

培凯兄说广东人因为"书"与"输"谐音,就忌讳说"书"字。汉字谐音字很多,的确常常出现基于字音的奇怪想象。蝙蝠在西方人看来很可怕,往往和吸血鬼的形象相联,而在中国,却因为"蝠"与"福"谐音而成为祥物。不过最奇怪是因为谐音而不准用同音的字,在不同文化都有这类语言禁忌。英语和其他西方语言采用来自波利尼西亚语的 taboo,就专指这种语言和文化上的禁忌。例如犹太人不可直呼上帝之名,用表示"主人"的词来代替,这在西方各国语言中都有影响。拉丁文 Dominus,英文 Lord,法文 Seigneur,德文 Herr,就既是"主人",又是"上帝"。基督教传到中国,也同样借用中文的"主"字来代表神。

中国古代的名讳也是如此。我们都知道嫦娥奔月的故事,可是嫦娥本来叫姮娥,因为汉文帝名恒,汉朝人避讳而改姮娥为嫦娥,而且一直影响到现在。看来中国人宁愿得罪飞升月宫的姮娥,不敢冒犯在地上操生杀予夺之权的皇帝。而皇帝又往往神经过敏,随时觉

得下面的人犯上作乱，于是历史上由文字弄出来的闹剧和悲喜剧就层出不穷。电视剧《雍正王朝》里的那个雍正，真是勤政爱民，慈悲为怀，一副圣君明主的和善模样。但历史上的雍正却全不是那么回事。雍正四年，礼部侍郎查嗣庭在江西主考，考题虽出自《论语》、《孟子》，却被指为讥刺朝廷，终于死在狱中。查嗣庭曾著《维止录》一书，陷害他的人就说“维止”是去掉“雍正”两个字的头，当然罪该万死。其实“维止”出自《大学》“维民所止”，和雍正两不相干。可是皇帝要杀你，哪容得你声辩？哪还有什么道理可讲呢？

15 韩愈《讳辩》

中国古代的名讳花样很多，除避皇帝之讳，还得避父母之讳。这最初也许出于对父母敬爱之情，可也形式化到了愚蠢的地步。父母名字用过某字，自己就不能再用，甚至不能用谐音字，这当然造成极大不便，无异作茧自缚，自己跟自己过不去。更荒谬的是，犯讳可以成为口实，无端遭到别有用心者的攻击。唐代大文豪韩愈有一篇《讳辩》，就是专为批驳这种荒谬做法而写。

韩愈欣赏李贺，劝他参加进士考试。李贺果然考取进士而成名，于是忌妒他的人就以犯讳为名，攻击李贺，也攻击韩愈。他们的理由是：李贺父亲名晋肃，“晋”与“进”谐音，所以李贺不该举进士。韩愈反驳时引经据典，说孔子母亲名徵在，孔子《论语》有“宋不足徵”，“某在斯”等语，只要不同时用“徵”和“在”两字，就不算犯讳，这叫不偏讳。谐音更不算犯讳，这叫不讳嫌名。李贺父名晋肃，跟进士两字不相干，当然不算犯讳。韩愈讥讽地反问道：“父名晋肃，子不得举进

士。若父名仁,子不得为人乎?”他又说,周代有骐期,汉代有杜度,姓和名同音,他们的儿子若要避讳,岂不要改姓吗?汉武帝叫刘彻,汉朝人避讳,改彻为通,但“不闻又讳车辙之辙为某字也”。吕后名雉,所以野雉改称野鸡,但“不闻又讳治天下之治为某字也”。文字本是达意所必需的,哪怕最讲避讳的人,也无法乱改最常用的字。这道理再简单不过,可是荒谬的名讳,却曾累得韩文公费许多唇舌去辩驳。对现代人说来,名讳也许不再构成问题,似乎只是过去时代非理性的陈迹。但对于现代语言运用中非理性的荒谬,我们又该如何呢?

16　谐音与《石头记索隐》

汉语多谐音字,由同音而产生各种联想,虽然别的语言也有,但不如汉语普遍。近代一个有名的例子是《红楼梦》研究中的索隐派,蔡元培先生的《石头记索隐》就是其代表。他认为“《石头记》者,清康熙朝政治小说也。作者持民族主义甚挚,书中本事在吊明之亡,揭清之失,而尤于汉族名士仕清者寓痛惜之意。”他把《红楼梦》中人物情节与康熙朝人名故实相对应,常用的方法之一就是谐音。《红楼梦》人名的确有些寓意,如甄士隐谐音真事隐,贾雨村谐音假语存或假语村言,但蔡先生扩而大之,认为作者是汉人,从民族主义出发,以满清为伪统。贾谐音假、伪,贾政者伪朝之吏部也,贾敷、贾敬伪朝之教育也(《书》曰“敬敷五教”)。贾赦伪朝之刑部也,故其妻邢(音同刑),子妇氏尤(罪尤)。”他又说宝玉即“国玺”,指后来被康熙所废的太子胤礽;林黛玉即朱竹垞(朱彝尊),因为黛玉是绛珠仙子,珠谐音朱,黛玉所住的潇湘馆,就暗指“竹垞”。此外还有许多类似的论证,把《红楼

梦》几乎变成一连串的字谜,谜底便是康熙朝各色人物,以及他们互相之间的政治倾轧。

蔡元培先生是有名的学者和教育家,《石头记索隐》引证不少著述,很有学问,更显出对清史的熟悉。可是这样研究《红楼梦》,很难说在文学鉴赏和批评方面有多大贡献。后来胡适著《红楼梦考证》,批评索隐派牵强附会,斥为猜"笨谜"。他对《红楼梦》从作者和版本方面详做考证,提出此书是"曹雪芹的自叙传"这一看法,从此对《红楼梦》研究产生了深远的影响。

17 字谜游戏

汉字的构造特点,笔画可分可合,所以除谐音之外,在字形上还可以有很多变化,做各种文字游戏。《三国演义》第九回写董卓被杀之前,有不少征兆,其中有趣的是一首儿歌:"千里草,何青青;十日卜,犹不生!"这是一个字谜:"千里草"即董字,"十日卜"即卓字,"犹不生"是预言他死期已到。可是董卓太愚蠢而且自信,完全猜不到这字谜的含义,终于被吕布所杀。这首童谣载于史书《三国志》,并非小说作者编造,但很难说《三国志》就一定可信。可以肯定的是,当时文人的确喜欢玩这类文字游戏。《世说新语·捷悟》好几条都是三国时杨修的故事,而且都和这类文字游戏有关。有一次曹操视察新修的"相国门",看后让人在门上写一个"活"字。杨修见后立即叫人把门撤掉,说:"'门'中'活','阔'字,王正嫌门大也。"最有名是杨修随曹操过曹娥碑下,见碑背面刻"黄绢幼妇,外孙齑臼"八个字。杨修解释说,"黄绢"是有颜色的丝,色丝为"绝"字;"幼妇"即少女,为"妙"字;

外孙是女儿所生之子，而女子为“好”字；“齑臼”是捣姜蒜等物的石臼，可以承受辛辣的调味品，而受辛为“辞”字。于是他得出结论，这八字乃称赞曹娥碑为“绝妙好辞”。

能猜这类字谜当然显出杨修的聪敏，但这类字谜实在没有什么文学价值和意义，我们也只当趣闻而已。杨修终于聪明反被聪明误，后来因乱解口令“鸡肋”而动摇军心，被曹操所杀。刘勰在《文心雕龙·谐隐》中说，这类字谜“虽有小巧，用乖远大”。那是十分中肯的批评。

18 《红楼梦》里的灯谜

字谜大多没有什么文学意义，但如果用得巧，与作品主线相联，又会增添文学趣味和色彩。《红楼梦》二十二回写元宵节时，元春派人从皇宫送一灯谜到贾府，贾母又命人“速作一架小巧精致围屏灯来”，叫大观园里众姐妹各作一个灯谜，写出来粘于屏上，一道猜谜。那是文学作品写猜谜极为精彩的一段。贾母出的灯谜最简单：“猴子身轻站树梢——打一果名。”猴子立于枝头，“立枝”谐音“荔枝”。元春从宫中送来的灯谜是一首诗：“能使妖魔胆尽摧，身如束帛气如雷。一声震得人方恐，回首相看已化灰。”这是送旧迎新时点的爆竹。探春的也是一首诗：“阶下儿童仰面时，清明妆点最堪宜。游丝一断浑无力，莫向东风怨别离。”这是春天放的风筝。

《红楼梦》是一部文学精品，构想奇巧，布局严密，这些灯谜绝非点缀，而是与全书主旨相扣。贾母所说的猴子立树梢，暗含“树倒猢狲散”之意，“立枝”固然谐音“荔枝”，也谐音“离枝”，预示将来贾府衰败，骨肉离散的厄运。元春入宫为妃，一时显贵，但富贵荣华转瞬即

逝,那一声震响便化为灰烬的爆竹,正是她可悲命运的写照。探春的灯谜是一断线风筝,暗示她将来远嫁不归的遭遇。这些灯谜表面看来都是春天事物,但又都有不祥的寓意。贾政就有此感觉,但他自己作的灯谜也很有寓意:“身自端方,体自坚硬。虽不能言,有言必应。”贾政道貌岸然,一本正经,所以这谜面很切合他的形象品格。谜底是砚台,自己不能言,但“有言必(笔)应”。“砚”谐音“验”,暗示贾政不祥的预感,将来都会一一应验,这也是“有言必应”。《红楼梦》里的灯谜,就都有深远的意味。

19 古诗里的白话

一位现代派老诗人悔其少作,后悔不该用白话写诗,而且说李白、杜甫就没有用白话写诗。不过这位诗人大概没有读多少李杜的诗,只是想当然耳。其实李杜用当时白话入诗,佳作不少。

李白诗天然清新,像脍炙人口的《静夜思》,连小学生也能懂。他用当时口语入诗的例,如《秋浦歌》十二:“水如一匹练,此地即平天。耐可乘明月,看花上酒船。”十五:“白发三千丈,缘愁似个长。不知明镜里,何处得秋霜。”“耐可”就是当时口语,“能可”的意思;“个”也是口语,即“这个”、“这般”。又如《越女词五首》之四:“东阳素足女,会稽素舸郎。相看月未堕,白地断肝肠。”“白地”就是现在口语所谓“平白地”或“白白地”。杜诗沉郁凝重,同时也有很多用俗语口语的佳作,如《绝句四首》之三:“两个黄鹂鸣翠柳,一行白鹭上青天。”《曲江二首》之二:“穿花蛱蝶深深见,点水蜻蜓款款飞。”《江畔独步寻花七绝句》之三:“江深竹静两三家,多事红花映白花。”其六:“黄四娘家花

满蹊,千朵万朵压枝低。留连戏蝶时时舞,自在娇莺恰恰啼。"这类例子举不胜举,有人甚至以此为杜诗特点。唐人元稹早说:"杜甫天才颇绝伦,每寻诗卷似情亲。怜渠直道当时语,不著心源傍古人。"宋释惠洪在《冷斋夜话》里也说,杜甫《饮中八仙歌》写李白"天子呼来不上船",是"方俗言也"。"当时语"和"方俗言",不就是我们现在所谓白话吗?

用白话不一定就浅显易懂,用文言也不一定就晦涩艰深。李杜的诗有些读来并不难,倒是有些现代诗人用白话写的诗玄之又玄,让人觉得不知所云。

20 成语的巧合

成语都是约定俗成,有固定的表达方式,也有一定的来历。《汉书·高帝纪》载刘邦以韩信为左丞相,带兵击魏,听说魏国大将柏直是个年轻人,就鄙弃地说:"是口尚乳臭,不能当韩信。"这就是成语"乳臭未干"的来历。《三国演义》第八十三回写刘备兴兵伐吴,瞧不起吴国的少年将军陆逊,说"朕用兵老矣,今反不如一黄口孺子耶?"可见"黄口孺子"和"口尚乳臭"两个成语意思很近,都形容年幼无知,缺乏经验。

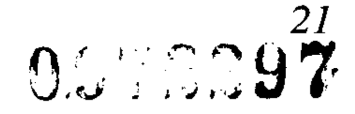
有趣的是,莎士比亚喜剧《第十二夜》一幕五场,竟有和"乳臭未干"完全相契的说法。薇娥拉(Viola)女扮男装,为奥西诺公爵(Orsino)去向奥丽薇娅(Olivia)送情书。管家马伏利奥(Malvolio)去通报时,奥丽薇娅问来人多大年纪、相貌如何。管家回答说,此人既非小男孩,又算不得成年男子,看样子"他嘴里还留着娘奶呢"(One would

think his mother's milk were scarce out of him)。这不正是"乳臭未干"吗? 又托尔斯泰名著《战争与和平》第九卷二十章,别佳想参军,他的父亲反对说:"胡闹! 我告诉你。你乳臭未干,竟然想参军!"(Constance Garnett 英译: Nonsense, I tell you. your mother's milk has hardly dried on your lips and you want to go into the army!)另外,郭象注《庄子·齐物论》有"对牛鼓簧"一语,就是成语"对牛弹琴"的来历。罗马人博伊修斯(Boethius)在《哲学的慰藉》里,用"像听不懂琴声的笨驴"来比喻人的愚蠢(Richard Green 英译: like the ass which can not hear the lyre),不正是"对牛弹琴"之意吗?

有些人过分强调文化差异,认为中国和西方不仅语言不同,而且思维方式也根本不同。我从来不同意这种看法,而这些成语的巧合,就是对这种文化对立论极好的反驳。

21 道德有香气吗?

道德是抽象概念,说道德可以散发香气,似乎是个不寻常的比喻。但在古文中,这个比喻却颇为寻常。《书·酒诰》有"惟德馨香"。《君陈》篇有"黍稷非馨,明德惟馨",就是说谷米饭菜都不香,只有道德才香。屈原用各种香花芳草来作服饰,就很有象征意义。《离骚》"纫秋兰以为佩"句,王逸解释说:"佩,饰也,所以象德。"唐代刘禹锡《陋室铭》:"山不在高,有仙则名。水不在深,有龙则灵。斯是陋室,惟吾德馨。"就有《尚书》以来的语句作根底。李白《赠孟浩然》诗结尾:"高山安可仰,徒此揖清芬,"虽没有明白说出德字,但"高山"来自《诗·车辖》"高山仰止","清芬"来自陆机《文赋》"咏世德之骏烈,诵先



人之清芬”,都是借用来表示对孟浩然清高道德的敬佩之情。

这些著名篇章都把抽象的道德比喻成具体的花草,有位汉学家就举上面提到屈原的例,论证中国人不会抽象理解,而一定把抽象概念变成具体实物。然而就道德可以有香气而言,西方也有类似比喻,但是只读中国书的汉学家大概不会留意。英国诗人弥尔顿《失乐园》第九部,写伊甸园中旭日初升,百花齐放,万类都从大地的祭坛给上帝献上默默的赞美,“在他的鼻中送上感恩的气味”(and his nostril fill/With grateful smell)。这 grateful 是“感恩”之意,但在此又保留了拉丁词根的“芬芳”之意。感恩抽象,芬芳则具体。德国哲学家卡西烈(E. Cassirer)在《语言与神话》中,盛赞柏拉图在一篇对话中描写自然景色,说那段描写有几乎前所未有的“光彩和馨香”(a glamour and fragrance well-night unequaled in classical descriptions of nature)。这不也是把抽象的东西比喻成有香气的花草吗?中西语言和文化的确有许多差别,但却绝不是具体与抽象的差别。

22 说 寓 言

寓言顾名思义,是有寄寓之言。庄子自谓其著作“寓言十九”,即十分之九都是话中有话,表面看来是些“谬悠之说,荒唐之言”,实际上却有深刻含意。他用其大无比的鲲鹏和渺小的蜩与学鸠来比喻见识和精神境界的差别,用庖丁解牛的故事来描绘技艺精湛到自然忘我的程度,处处都用具体形象来说明抽象的哲理。《应帝王》篇结尾也是一则寓言,说南海帝儵和北海帝忽常常得中央之帝浑沌善待,他们想报答浑沌的好意,决定让他像人一样有七窍“以视听食息”。他

们好心给浑沌开窍,却不料"日凿一窍,七日而浑沌死"。这个寓言表现道家重自然而反对人为的思想,给人深刻的印象。

西方文学中有寄寓的小故事称 fable,中译为寓言,其中以古希腊的伊索寓言最为著名,法国十七世纪作家拉芳丹(Jean de La Fontaine)的寓言,也相当有名。伊索寓言中,如狐狸吃不到葡萄,就说葡萄酸;狼披上羊皮,就能骗食更多的羊;父子两人牵一头毛驴上市场,无论骑或不骑,无论一人骑或两人骑,总引起别人指责。这些都是脍炙人口的寓言,而且每则都能发人深省,给人教益。拉芳丹作品不少是根据伊索寓言改写,但以其诗句诙谐优美,至今仍受读者喜爱。如橡树和芦苇的寓言,早见于伊索,但拉芳丹的改写也很成功。橡树以其高大而可怜芦苇之渺小,但谦卑的芦苇却说:"我虽弯腰,却不会折断"(Je plie, et ne romps pas)。不久风暴来临,果然橡树被击倒,芦苇却安然无损。这与中文成语"树大招风",意义正相暗合。

寓言往往简练生动,读后令人难以忘怀,所以能通过文学手段有效地传达一种道理。谁能说寓言只是儿童读物,其中包含的智慧,成人毋须领会呢?

23 三人行

上课时学生遇到难处,常常说不懂。我往往告诉学生,知道自己不懂就是上进的起点,而且是哲学的智慧。这话倒并不只是安慰欠缺知识的学生。

孔子曾说:"三人行,必有我师焉。"就表现出谦逊好学的精神。别人只要有可学之处,自己便去学,便把他当成老师。后来韩愈《师说》

引用孔子这句话,说明学习应该“无贵无贱,无长无幼,道之所存,师之所存也”。可见学习是从谦逊的态度开始,从认识到别人总有可学之处开始,而且愈谦逊愈愿意学,也愈善于学,最终是自己长进得益。

这个道理反过来说,就是不谦逊,没有自知之明,因而故步自封,无法长进。柏拉图《申辩篇》里,就讲过这个道理。有神谕说苏格拉底是天下最聪明的人,他知道自己并不聪明,而神谕又绝非谎言,于是便设法理解神谕的真正含义。他与各行各业的人交谈,结果发现每个人都有某方面知识,但往往又自以为无所不知,无所不晓。于是苏格拉底发现,他起码知道自己并非全知全能,而正是这一点自知之明,使他比自以为是的人更聪明。于是他明白神谕真正的含意是,有自知之明才是聪明的人,因为苏格拉底知道自己无知,所以他最聪明。苏格拉底在西方哲学传统中,有崇高的地位和影响,而他哲学思想中一个重要观念,就是人应当认识自己,即认识自己的无知。自知其无知,便可以虚心向别人学习,这与孔子所谓“三人行,必有我师”,真可以说是不谋而合。由此可见,知道自己无知正是最高的哲学智慧,这句话绝不是随便说来安慰无知者,而是有无智愚之辩证关系的总结。

24 智 术 无 涯

求知的起点是无知,所以知道自己无知很重要。以苏格拉底的辩证眼光看来,自知其无知甚至可以说是哲学的智慧。然而无知毕竟不等于知,意识到无知只是起点,由无知到知则是一个艰苦而永无止境的过程。庄子说:“吾生也有涯,而知也无涯。以有涯随无涯,殆已。”罗马人塞内卡(Seneca)说:“人生苦短,智术无涯(ars longa, vita brevis)”,

大概也是同样的感叹。然而认识到这一点,该是让我们在求知过程中,始终保持谦卑的虚怀,而不是知难而退,更不是自暴自弃。

求知的办法,首先是广泛阅读。杜甫"读书破万卷,下笔如有神",就写出了由读书学习而达到创造自如的境界。唐朝另一位大文人韩愈更是"口不绝吟于六艺之文,手不停披于百家之编",日以继夜,"焚膏油以继晷,恒兀兀以穷年"。从来有学问的人,没有不努力读书思考就可以有成就的。哪怕天生聪慧,如果没有后天的勤学苦读,也终难有出色的成绩。然而死读书而不独立思考,就只能被别人牵着鼻子走;没有阅读得来的知识做基础,只凭空乱想,那就更危险。所谓"学而不思则罔,思而不学则殆",就是这个意思。所以要有知识,首先要读书,又还要有批评的眼光,独立思考,实在不是一件简单容易的事。

讲孔子说"三人行"和柏拉图《申辩篇》,我强调自知其无知是上进的起点,要学生不要担心自己不懂。但不说明求知的艰难,给学生造成一个虚假印象,甚至使他们安于无知,那可就是误人子弟了。世间的任何事情,都是须经过艰苦努力方能获得者才有价值,求知和做学问也不例外。

25 信言不美

中国文论一面讲诗言志,言为心声,好像语言一定表达真情实感,另一面又强调正名,要名实相符,说明早意识到言辞不一定可靠,有欺诈的可能。孔子说:"有德者必有言,有言者不必有德。"就讲出了互相矛盾的两面。老子说:"信言不美,美言不信。"更明确把可靠

的话和好听的话区别开。文学当然是美言,而且是想象的虚构,所以确实可以说"美言不信"。文学的虚构不等于欺骗,但道学家鄙薄诗文,认为文章写得漂亮就很可疑。就连思想很符合儒家正统的杜甫,也因为诗中有"穿花蛱蝶深深见,点水蜻蜓款款飞",便受到程颐指责,说"如此闲言语,道出做甚?"文人们往往自己就瞧不起自己。扬雄是汉赋一大作家,却说那是"壮夫不为"的雕虫小技,后来曹植给杨修写信,就引用杨家这位祖先的话,说"辞赋小道"不足以"揄扬大义,彰示来世"。弄得杨修不得不反驳,说他"述鄙宗之过言,窃以为未之思也",就是说曹植把话说过了头,有欠考虑。

在西方传统中,柏拉图认为诗模仿本来就是虚幻的现象世界,现象世界则模仿惟一真实的理念世界,所以诗是模仿之模仿,与真实相隔三层。而且诗只激励人的感情,无助于理性,所以柏拉图要把诗人驱逐出他所设想的理想国。柏拉图对诗的攻击在西方传统中影响深远,而认为诗不真实,于实际生活无补,就很接近于"美言不信"的看法。所以无论东方或西方,文学都常处在边缘地位。过去压抑文学的或者是宗教,或者是政治和道德,而在现代,则恐怕是经济和商业,或者说是只讲实用和功利的心态。然而没有诗和美,没有想象和精神价值,那样的人生又有多少价值呢?

26 文如其人

法国博物学家布封(Comte de Buffon)说,一个作家选取的题材内容是外在的(hors de l'homme),只有"风格才是其人本色"(le style est l'homme même)。这话很容易使人想起中国文评所谓"文如其人"。

苏轼《答张文潜县丞书》说他弟弟苏辙的文章比他自己的好，但一般人不知道。苏辙“为人深不愿人知之，其文如其为人，故汪洋澹泊，有一唱三叹之声。”这是说苏辙为人内向，不喜欢张扬，写的文章也不大为人所知。把作者性格与文章风格联系起来，这与布封的看法虽然不尽同，但也相差不远。叶燮《原诗》说：“功名之士，决不能为泉石澹泊之音；轻浮之子，必不能为敦庞大雅之响。”也大概是同样的意思。

把“文如其人”理解为一定的性情可以形成一定的文章风格，那是不错的。但无论东方或西方，都有泛道德论倾向，把风格等于人格，以文品源于人品。朗吉努斯(Longinus)《论崇高》是西方文评名著，其中就说崇高的风格来自崇高的人格，所以作家须有人格修养。这类观念在中国更俯拾即是。孔子早说过，“有德者必有言”。《诗人玉屑》：“诗言志，当先正其心志。心志正，则道德仁义之语、高雅淳厚之义自具。”但问题是，过分强调道德人品不仅忽略文学本身，而且会以政治道德取代文学的审美批评。顾炎武《日知录》“文辞欺人”条，大谈谢灵运和王维在政治动乱或改朝换代中，不能始终如一，忠于一主。顾在明末清初著书，这类政治感慨可以理解，但因此否定谢、王诗文，就难免因人废言之讥。其实文与人都相当复杂，不能简单分好坏。残忍奸诈如曹操，诗却写得气魄宏伟。《诗品》说“曹公古直，颇有悲凉之句”，便是很恰当的评价。所以“文如其人”不宜理解得太死板。

27 锡德尼的《为诗辩护》

柏拉图认为诗不真实，只激励人的感情，且无助于理性，所以要把诗人逐出他的理想国。但西方传统毕竟不止一个柏拉图，亚理士

多德《诗学》就完全两样，把诗和历史相比，说历史模仿已发生的事，诗模仿可能发生的事，历史只记叙个别事实，诗则表现事物的普遍性，所以诗比历史更高，更有哲理。这无异于针对柏拉图为诗辩护，而自文艺复兴以来，西方便逐渐形成为诗辩护的传统。十六世纪英国诗人锡德尼(Philip Sidney)综合前人论述，写成《为诗辩护》，就是西方批评史上一篇名文。锡德尼采罗马诗人荷拉斯(Horace)的说法，认为诗寓教于乐。哲学家讲授抽象道理，只有少数人可以懂，诗则通过形象来说理，让所有的人都能明白，所以是"最先用光去照亮无知者"(the first lightgiver to ignorance)。诗不仅比历史更具哲理，而且比哲学更能打动人，在个别中教人普遍和一般。诗人是创造者，绝非被动模仿，而是创造"另一个自然，造出的事物或者比自然所生的更好，或者完全新制自然所无的形式。"至于诗不真，锡德尼辩解说，把假说成真才是撒谎，而诗人"从未肯定假为真，所以也从未撒谎"(he nothing affirms, and therefore never leth)。诗人要说的并非实际情形如何，而是按道理应当如何(not what is or is not, but what should or should not be)。这些观点对于肯定文学的价值，有十分重大的贡献。

在文章结尾处，锡德尼给鄙薄诗文的人开了一个玩笑，说要代表一切诗人这样诅咒他们："在你生时，你会坠入爱河，可是因为写不出一首情诗来，便永远得不到爱；在你死时，因为没有一首墓志铭，你的记忆也随之在世间死去。"不知现代鄙薄诗文的人读到这话，感觉又如何？

28 文学的地位

曹植贬低"辞赋小道"，其实是因为他想在政治上有所成就，"建

永世之业，流金石之功”，最好能像他哥哥曹丕那样，将来做皇帝。曹丕的态度却不同，在《典论·论文》里把文的地位抬得很高，说是“经国之大业，不朽之盛事”，长命百岁或荣华富贵，都“未若文章之无穷”。在《与王朗书》里，还说人生一世，“惟立德扬名，可以不朽，其次莫如篇籍”。看来这位魏文帝确实注重文学，比起鄙薄文章的道学家来，真是高明多了！魏晋南北朝在中国文学史上，的确是个伟大时代，文风之盛使几位帝王也以文为重。梁昭明太子萧统编《文选》，便是一大贡献。他的两个弟弟简文帝萧纲和元帝萧绎都能文。萧纲对扬雄、曹植贬低辞赋的话，很不以为然，甚至夸张地说应该把这两人“论之科刑，罪在不赦”。

曹丕说文章可以使人“无穷”、“不朽”，的确有道理。古来帝王不知多少，但我们今天能比较熟悉曹氏父子，大概和他们在建安文学中的领袖地位有关，要不就和《三国演义》这部小说有关。

然而说文章是“经国之大业”，又把文学与政治绑在一起，实在相当危险。政治常有风险，在国家动乱或衰亡的时候，可以“经国”的文章岂不要负乱国、误国的责任吗？曹丕本人未必有此意，但在传统文评中，抱这样看法的却大有人在。汉儒的《诗大序》就把诗分为治世之音、乱世之音、亡国之音，完全在政教得失的框架中评论作品。文学当然脱离不开政治历史的环境，但又不等同于政治和历史，既不必将之抬高到治国大纲的地位，也无须要它负祸国殃民的责任。只有在宽松自由的环境里，文学才真正能昌盛繁荣。

29 “百花齐放”正解

上次谈“文如其人”，引了苏轼《答张文潜县丞书》。苏轼此信还有一点值得注意，即认为当时文坛一片萧条，都怪王安石的专断。他

说:“王氏之文,未必不善也,而患在于好使人同己。”其实苏东坡很敬佩王安石的才华品格,但王“好使人同己”,使天下文章千篇一律,就使他不能不反对。他接下去说:“地之美者,同于生物,不同于所生。惟荒瘠斥卤之地,弥望皆黄茅白苇,此则王氏之同也。”苏轼反对王安石变法,原因很复杂,王氏拜相时刊行《字说》、《三经新义》,并用以出题取士,强求思想和文章统一,实在是苏轼反对他的一个重要原因。

《易·系辞》:“物相杂,故曰文。”《国语·郑语》:“声一无听,物一无文,味一无果,物一不讲。”这都证明中国古来早有杂多和统一相辅相成的认识。我们常说百家争鸣、百花齐放,认为那是繁荣文艺的好政策。可是当政者往往以统一的名义压制杂多,结果必然使百家缄口,把文艺园地变成东坡所谓“荒瘠斥卤之地”。这就使我想起钱锺书先生的妙语,说百花齐放有两解:一百种不同颜色的花一齐开放,是谓百花齐放,一百朵同一颜色的花一齐开放,也是百花齐放。《爱丽丝梦游仙境》里,红桃皇后下令把花园里一切玫瑰都染成红色,就是后一种的“百花齐放”。马克思曾抨击普鲁士书报审查制度,略谓自然景色千姿百态,姹紫嫣红,阳光下每一滴露水都闪现出无穷尽的颜色,为什么精神的太阳却只允许一种色彩,即惟一的官方色彩呢?可见无论古今中外,大家都反对言论一律。这在今日的社会里,一样是值得重视的大问题。

30 人穷而诗工

欧阳修《梅圣俞诗集序》说,世上流传的好诗“多出于古穷人之辞”。大概诗人须经受苦难,“内有忧思感愤之郁积”,才写得出动人

的作品。于是他总结说:“非诗之能穷人,殆穷者而后工也。”诗人不会在当世养尊处优,却必须以穷愁潦倒为代价,换取后世之不朽。苏轼《次韵和王巩》:“谪仙窜夜郎,子美耕东屯。造物岂不惜,要令工语言。”陆游《读唐人愁诗戏作》:“天恐文人未尽才,常教零落在蒿莱。”都说老天为了诗人能写出好诗来,故意要给他们磨难。杜甫《天末怀李白》:“文章憎命达,魑魅喜人过”,不说诗使人穷,却反过来说文章要好就怕日子过得太顺当。“达”是“穷”的反面,而“穷”不仅指贫穷,更指不顺当而受各种挫折的遭遇。

德国诗人席勒(Friedrich von Schiller)有《大地的分配》(Dle Teilung der Erde)一诗,说大神宙斯叫人类来瓜分世界,工人、农夫、商人、庄园主和国王都各自取走自己的一份。游荡的诗人从远方走来,见世界早已分完,空空如也,便向神抱怨说:“你怎么会惟独忘记了我,你忠诚的儿子(so soll denn ich allein von allen/Vergessen sein, ich, dein getreuster Sohn)?”宙斯说,你终日耽于“梦境(Land der Träume)”,不问世事,别人瓜分世界的时候,你又在哪里呢? 诗人说他沉浸在精神的光辉里,忘记了尘世。宙斯无奈,说我已经没有东西可以给你,“但你若想到天上与我同住,你随时可来,天堂之门也总会为你打开(Willst du in meinem Himmel mit mir leben—So oft du kommst, er soll dir offen sein)。”这不仅说诗能穷人,而且指出诗人之穷与诗之不朽的关系。《圣经》上说,富人要进天堂,比骆驼穿过针眼还难。席勒则说诗人与神同在,诗人的报偿因此在于精神之永恒。

31 文学与经典

西方为诗辩护的传统,往往把诗和《圣经》里带有文学色彩的篇章相联系。锡德尼《为诗辩护》就说,诗首先是“模仿上帝不可思议的

卓越(imitate the inconceivable excellencies of God)”,并举大卫王所作《诗篇》、所罗门王《雅歌》、《传道书》、《箴言》等为例。在信徒们心中,《圣经》是神说的话,用诗去攀附《圣经》,就把文学抬高到经典的地位。但丁献《神曲·天堂篇》给斯卡拉大公写的一封信,就说他的诗像《圣经》一样,有四层意义,并举《诗篇》第114首为例,说明如何理解作品字面之外讽寓和精神的意义。但丁能把自己的作品与《圣经》相比,表明诗已经有崇高的地位,而那正是文艺复兴时代来临的征兆。自那时以来,荷马、但丁、莎士比亚、歌德等大诗人的作品就成为西方的文学经典。

中国没有基督教《圣经》那样的宗教经典,但儒家经典在中国文化中有相似的地位和作用,其中《诗经》更成为诗人们借重的典范。为了抬高文学的地位,论者往往把诗文与道或天地联系在一起。刘勰《文心雕龙·原道》就说文“与天地并生”,又说“道沿圣以垂文,圣因文而明道”。《宗经》篇又说经书可以“洞性灵之奥区,极文章之骨髓”。但《文心雕龙》注重的是文,把文与天地和经典相联系,最终是为了强调文的重要。清初金圣叹把《水浒》和《西厢记》与《庄子》、《离骚》、《史记》、杜诗并列为“六才子书”,也是同样手法,使传统中不受重视的小说和戏曲,上升到文学经典的地位。屈原《离骚》早在汉代就有人称之为经,洪兴祖《补注》指出,这是“后世之士祖述其词,尊之为经耳”,也就是把文学抬高到经典的地位。可见无论在中国或在西方,以文学去攀附宗教或非宗教的经典,都是肯定文学价值的一种手段。

32 什么是文学经典?

刘勰《文心雕龙·宗经》:“经也者,恒久之至道,不刊之鸿教也。”

认为经典包含永恒的真理,因而能超越时空而有永久的生命力。在现代社会,文学无须攀附《圣经》或儒家经典,但文学的经典也必须表现人生哲理,方能超越时空局限,打动不同时代不同地方的读者。十九世纪法国著名批评家圣勃甫(Sainte-Beuve)曾给经典下定义,认为经典必须能丰富人的头脑和精神,使人接近道德的真理,其表现形式宏大精美,既独特又具普遍性,可以为任何时代的人欣赏。可见伟大的经典必有深刻而合乎真与善的内容,又必有美的表现形式,更须经过时间的检验,才可能长存久远。

当代德国哲学家伽达默(H.G.Gadamer)对经典有十分精辟的论述,认为经典"超越时代和趣味之起伏变化",代表传统中具有规范性的价值。这类价值不会受一时风气的影响,所以经典是"无时间性的"(timeless),然而这种"无时间性"本身又是一种"历史的存在"。这就是说,我们对经典作品的欣赏乃是一种直接的艺术鉴赏经验。我们的兴趣不是历史的,而是审美的,是此时此刻的体验,在审美观照中直接感受作品震撼人心的力量。这就是伽达默所谓文艺作品的"同时性"(Gleichzeitigkeit,contemporaneity)。我们可以用李白《把酒问月》诗里的几句,来说明这审美经验的"同时性"观念:"今人不见古时月,今月曾经照古人。古人今人若流水,共看明月皆如此。"看月人随古今而不同,明月却是永恒的,而且在看月的一刻,古今之间似乎得到一种超越时空的联系。这几句诗讲到时间的流逝,古今的变化,也讲到古人今人的联系,讲到永恒。通过这形象的语言,我们也许可以体会到经典之为经典的道理。

33 故乡的观念

大概人人都有故乡的观念,都有浓郁的乡情。王维《杂诗》:"君

自故乡来,应知故乡事。来日绮窗前,寒梅著花未?"便最能传达游子思乡之情。古诗里思乡怀人之作很多,然而思乡的前提是离乡,羁旅之中才倍感故乡亲人的温暖可爱。还是王维说得好:"独在异乡为异客,每逢佳节倍思亲。"

中国古人又主张读万卷书,行万里路,见多识广。《庄子·秋水》说河伯见江河水涨,便"欣然自喜,以天下之美为尽在己"。等他顺流而东,面对浩瀚的大海时,才望洋兴叹,羞愧不已。海神对他说:"井蛙不可以语于海者,拘于虚也;夏虫不可以语于冰者,笃于时也;曲士不可以语于道者,束于教也。"成语"井底之蛙"就来源于此。井蛙当然不懂什么叫大海,在夏天生也在夏天死去的小虫,当然不知道什么是冰雪,对乡下的冬烘先生,也无法谈论大道。这些都是说一辈子囿于一处地方,就必定孤陋寡闻,闭塞浅薄。中世纪哲人 Hugh of St Victor 早说过:"以为故乡可爱者只算得初出茅庐的新手,以四海为家者则较强,而把全世界视为一国者才完美无缺。"在现代开放社会,交通和信息通讯都愈来愈便利,我们更该有世界的眼光,我们心中家乡的观念也该相应扩大。

苏轼《定风波》词有句云:"此心安处是吾乡",我以为恰可以借用来说明现代人的故乡观念。东坡这首词是为友人的爱妾所写。她是北方人,随东坡这位朋友久住岭南,东坡问她,岭南风土大概不好吧?她却回答说,"此心安处便是吾乡。"弥尔顿《失乐园》结尾写亚当和夏娃因偷食禁果被逐出伊甸园时,天使迈克尔安慰夏娃说,你不必太悲伤,因为你丈夫总会和你在一起,使你不感到孤独:"Where he abides, think there thy native soil."此话不是正可以移为苏词作注吗?

34 时代和文学趣味的变迁

文学作品成为经典，必须得到不同时代众多读者的承认和欣赏，所以时间的因素很重要。未经过披沙拣金、长时间的淘汰过程，便很难断定一部作品能否超越一时风气，成为真正的经典。这当中的决定因素，是文化传统一些基本价值和趣味标准的形成。例如陶渊明的诗平淡中见深沉，那种诗风在魏晋以及后来很长时间并不受重视。所以萧统虽编过他的诗集，刘勰《文心》却未提陶潜，钟嵘《诗品》只把他列入中品。他死后五百多年，得到苏东坡激赏，认为历代诗人"曹、刘、鲍、谢、李、杜诸人，皆莫及也"，才确立了陶潜经典作家的地位。而一旦成为经典，陶诗对文学传统所注重的品质风格，对中国读者兴味的培养，又产生极大影响。

美国作家华盛顿·艾文（Washington Irving）《见闻杂记》有专论文学变迁的妙文，写得古趣盎然。在伦敦西敏斯特大教堂图书馆幽暗的阅览室里，艾文见满架古书蠹蛀尘封、无人眷顾，不禁感慨万端。突然有本古书说起话来，抱怨世人忘情，几百年不来翻看它一次。艾文则为语言变化和人类的健忘辩护，认为不如此则文字将铺天盖地、泛滥成灾。时间淘汰了大多数平庸之作，只让少数精品流传后世。此古书乃十六世纪所印，带有贵族的偏见。听说它那时代名噪一时的著作多已湮没无闻，自然十分愤慨，更想不到一位出身微贱、未受许多教育、当时被它瞧不起的作者莎士比亚，竟已超过同代声名卓著的诸家，入于不朽之境。这古董不知道，文学趣味变化不定，平庸之作也许可以领一时风骚，却终难成为名副其实的经典。在起伏升迁

的变化中，只有时间是最后的仲裁，也只有时间可以证明什么是真正的不朽。

35 经典与讽寓

独立的审美态度在文化发展中是比较晚近的事，而在古代，宗教和道德往往是价值判断的标准。孔子对诗三百总的评价，是“一言以蔽之，曰：思无邪。”汉儒把《诗经》全部解释成美刺讽谏，完全为政治伦理服务，所谓“经夫妇，成孝敬，厚人伦，美教化，移风俗。”

对于远古的希腊人，荷马史诗也并非文学，而是宗教经典，是道德和行为的准则。然而荷马描绘的诸神不仅像人一样具七情六欲，而且勾心斗角，尔虞我诈，在特洛伊战争中分为两派，分别帮助交战双方的人类。于是有人质疑荷马的教化作用，形成古希腊所谓诗与哲学之争，柏拉图的《理想国》就主张把诗人逐出门外。但自公元前六世纪始，就有哲学家提出荷马史诗乃是讽寓（allegory），即字面在此，真实含义却在彼。这种讽寓解释确保荷马的经典地位，但也把诗的本文变成隐藏深奥哲理的虚构。后来犹太人和基督徒都采用讽寓解释去论证《圣经》的深义，尤其在经文与教义不符时，更弥缝使之吻合，从而保证经文的权威性。如《雅歌》实在是第一流的情诗，其中描绘少女体态之美，情色浓艳，十分诱人。有人怀疑《雅歌》是否宜归入《圣经》，讽寓解释则说《雅歌》所写并非男女之爱，而是上帝与以色列之爱，或基督与教会之爱，所以有更高的精神意义。同样，《诗经》开篇“窈窕淑女，君子好逑”，男子得不到所爱而朝思暮想，不能成寐，“悠哉悠哉，辗转反侧”。这本是一首情诗，汉儒却说是写“后妃之

德”,“忧在进贤”,把它变成道德的说教。

我们今天会觉得这种解释牵强附会,但与西方的讽寓解释相比照就可以明白,这在古代是使经典之为经典的惟一的途径。然而解释可以不断变化,经典的文本却永远留存,为我们进一步理解保留着阐释的空间。

36 人生如梦

苏东坡《念奴娇》名句:“人生如梦,一樽还酹江月。”人生和梦本是两回事,说人生如梦,就把本不相同的说成相同,突出二者重合的部分,揭示其间为我们所忽略或未清楚认识的联系。在本不相干的事物间看出联系,并用形象的语言把这种联系表达出来,这就是比喻的作用。亚理士多德曾指出,这种观察能力不是从旁人学得来的,因此是天才的标志。

一篇作品比喻愈丰富,愈巧妙,也就愈有文学意味。在先秦诸子中,《庄子》的比喻层出不穷,也最具文学性。《齐物论》结尾庄周梦蝶一段,比东坡“人生如梦”更耐人寻味。说“如梦”还保持了现实与梦幻的界限,而庄子“不知周之梦为蝴蝶与,蝴蝶之梦为周与”,就更进一步质疑现实和梦幻的分别,匪夷所思,也更发人深省。英国诗人济慈(John Keats)在《夜莺颂》结尾,也对梦境与现实、清醒与睡眠的分界,表示难以区分(Was it a vision, or a waking dream? /Fled is that music—do I wake or sleep),在精神上庶几近之。

人生如梦是常见的比喻,不同作者依其才情高下,可以做出各种变化。陶潜《归田园居》之四:“人生似幻化,终当归空无。”《饮酒》之

八:"吾生梦幻间,何事绁尘羁?"李白《拟古十二首》之三:"石火无留光,还如世中人。即事已如梦,后来我谁身?"都着重人生的空幻如梦。莎士比亚《暴风雨》名句:"We are such stuff/As dreams are made on,and our little life/Is rounded with a sleep"(我们都是梦的材料,我们短暂的生命都环绕在昏睡之中),用意也大致相同。美国诗人朗费罗(H.W.Longfellow)在《人生颂》中则反其意而唱出乐观的歌:"Tell me not,in mournful numbers,/Life is but an empty dream!"(不要用哀伤的调子对我说,人生只是一场空虚的梦!)究竟人生如梦,还是人生并非虚妄?也许诗人看到不同方面,二者各有其理由罢。

37 人 生 如 寄

把人生比为旅程,在东西文学里都很常见。但丁《神曲》开篇说:"在人生旅途的中程,我迷失在一片幽暗的密林里。"莎士比亚悲剧《麦克白》有句云:"And all our yesterdays have lighted fools/The way to dusty death(我们所有的昨天都为愚人们/照亮了复归尘土的死亡之路)."宗教家更常以行旅取譬,象征精神追求的历程。《圣经》多有这样的比喻,奥古斯丁《上帝之城》和班扬(John Banyan)《天路历程》(*The Pilgrim's Progress*),也都把人生的精神追求比为旅途。诗人屈莱顿(John Dryden)有句云:"Like pilgrims to th' appointed place we tend;/The world's an inn,and death the journey's end"(我们像朝圣的香客赶路前行,/世界为逆旅,死亡为终程),不仅把生死视为人生旅途的起点和终点,而且以世界为人所暂住的客栈。

李白《拟古十二首》之九:"生者为过客,死者为归人。天地一逆

旅,同悲万古尘",用意和词句都与屈莱顿诗句十分契合。其《春夜宴从弟桃花园序》也用同样的比喻和意象:"夫天地者,万物之逆旅也;光阴者,百代之过客也。而浮生若梦,为欢几何?古人秉烛夜游,良有以也。"类似比喻在李白之前,早见于《古诗十九首》之三:"人生天地间,忽如远行客。"又十三:"人生忽如寄,寿无金石固。"都视人生为客居,"如寄"两字更突出其临时、短暂。陶潜《荣木》:"人生若寄,憔悴有时。"《杂诗八首》之七:"家为逆旅舍,我如当去客;去去欲何之?南山有旧宅。"不仅比家为旅舍,以己为过客,而且"旧宅"指坟茔,所以最后的归宿是死亡,而死是在完成人生旅途后,最终回到家里。莎士比亚《辛白林》有一歌,略谓人死后复归尘土,不再怕寒暑煎熬,好似做完工作,回家休息:"Fear no more the heat o' th' sun/Nor the furious winter's rages;/Thou thy worldly task has done,/Home art gone, and ta'en thy wages./Golden lads and girls all must,/As chimney-sweepers, come to dust."此与陶诗可以互相参照,都讲出了对生死一种宁静的省悟。

38 及时行乐

《古诗十九首》之十五:"生年不满百,常怀千岁忧。昼短苦夜长,何不秉烛游?为乐当及时,何能待来兹?"人们意识到生命短促,时不我待,便有及时行乐之想。白天不够长,夜里还要点着烛火游玩。同前第八首:"伤彼蕙兰花,含英扬光辉;过时而不采,将随秋草萎。"诗人有感于兰花之易凋而悲伤,劝人及时采摘。这意思早见于《诗·摽有梅》:"摽有梅,其实七兮。求我庶士,迨其吉兮。摽有梅,其实三兮。求我庶士,迨其今兮。摽有梅,顷筐塈之。求我庶士,迨其谓

之。”树上有七分梅子，后来只剩三分，最后全部坠落，这是比喻年华消逝，劝求爱的男子及时迎娶。杜秋娘《金缕衣》说得更清楚：“劝君莫惜金缕衣，劝君惜取少年时。花开堪折直须折，莫待无花空折枝。”这与英国诗人赫瑞克(Robert Herrick)的名句非常巧合：“Gather ye rose-buds while ye may,/Old Time is still a-flying:/And this same flower that smiles today,/Tomorrow will be dying.”我仿照古诗的语气，把这几句译成：“玫瑰堪采直须采，时日飞逝光阴老：此花今日笑颜开，明日衰萎随秋草。”玫瑰是美的象征，莎士比亚《十四行诗集》第一首就说：“From fairest creatures we desire increase,/That thereby beauty's rose might never die(我们希望美好的事物不断增长，/美之玫瑰便永不会消亡).”诗人劝朋友趁青春年少生儿育女，因为青春不可能永在。第十二首说：“And nothing 'gainst Time's scythe can make defense/Save breed. to brave him when he takes thee hence(谁也挡不住时光的利刃，/除非它掳你去时，你有后代与之抗衡).”这固然不同于《摽有梅》、《金缕衣》，但其主旨不是也可互相呼应吗？

在西方文学里，这类主题称为 Carpe diem，取自贺拉斯作品中一拉丁短语，正是“及时行乐”之意。弗罗伊德说，人生尽管有各种忧患，人们却希望按照“快乐原则”生活。及时行乐的主题如此普遍，也许正是“快乐原则”的表现罢。

39 诗酒之缘

人生短促的意识产生及时行乐的愿望，而在诗文中，及时行乐又往往和酒分不开。曹操《短歌行》已广为人知：“对酒当歌，人生几

何?”陆机也有《短歌行》:“置酒高堂,悲歌临觞。人生几何,逝如朝霜。”陶潜把酒称为“忘忧物”,《杂诗八首》之一:“得欢当作乐,斗酒聚比邻。盛年不重来,一日难再晨,及时当勉励,岁月不待人。”就把人生短促与酒和欢乐联在一起。李白《将进酒》:“君不见黄河之水天上来,奔流到海不复回。君不见高堂明镜悲白发,朝如青丝暮成雪。人生得意须尽欢,莫使金樽空对月。”用意颇近。佩服陶潜的辛弃疾说,陶的同时代人只知道追求名利,不懂得酒:“江左沈酣求名者,岂识浊醪妙理。”(《贺新郎》)而他自己则“醉里且贪欢笑,要愁那得工夫!”(《西江月》)

希腊诗人阿拉克里昂(Anacreon)也善于写酒和爱情,对后来欧洲诗人影响不少。十九世纪英国人费兹杰拉德(Edward FetzGerald)译波斯诗人莪玛·卡雅姆(Omar Khayyám)的《鲁拜集》,尤其近于陶潜、李白之作。如其二:“Dreaming when Dawn's Left Hand was in the Sky/I heard a Voice within the Tavern cry,/‘Awake, my Little ones, and fill the Cup/Before Life's Liquor in its Cup be dry.’”(梦中曙色已初起,忽闻酒肆呼声急:生命之酒尚未干,举杯痛饮无复疑。)又其三:“And, as the Cock crew, those who stood before/The Tavern shouted——‘Open then the Door! /You know how little while we have to stay,/And, once departed, may return no more.’”(酒肆门前雄鸡鸣,众人呼叫“快开门!此处停留仅片刻,一去无处寻归程。”)我故意译得像旧诗,因为古波斯之鲁拜(rubaiyat)可能来自唐代绝句,从形式和情调上看,两者的确很相似。

其实酒并不真能解愁。李白就说过:“抽刀断水水更流,举杯消愁愁更愁。”酒可以造成迷狂兴奋的状态,或许有利于诗人的创作。这是否就是诗人与酒结下不解之缘的缘故呢?

40 行 路 难

诗人把人生比为旅途，就把人的各种抉择比为行程中取什么方向，走哪条道路。弗洛斯特(Robert Frost)的名句："Two roads diverged in a wood, and I——I took the one less traveled by, /And that has made all the difference."(林中两条路歧出，而我——/我选的那条少有人走过，/那就决定了后来一切。)这显然不只是写林中散步，而是写人生道路的选择。诗人只说他做事与众不同，并无后悔之意。成语"一失足成千古恨"，则用走错路比喻做出错误选择，遗恨终生。这很近于美国诗人苇蒂尔(J.G.Whittier)的意思："For all sad words of tongue or pen, /The saddest are these: 'It might have been!'"(笔下口头一切悲哀的词句，最悲者是"本来可以如此!")

如果生活中做出决定像是挑选某条道路，那么面临重大问题须做决断，就可比为走到了岔路口。李白《行路难》感叹道："行路难，行路难！多歧路，今安在。长风破浪会有时，直挂云帆济沧海。"历来论者多认为，这是以道路险阻来比喻世道艰险，这固然不错，但行路难不仅因为路险，也因为"多歧路"而难以抉择。李白用《淮南子·说林训》典故："杨子见逵路而哭之，为其可以南，可以北。"也许有人会说，杨朱这人真死心眼，到岔路口走就是了，哭什么呢？大不了走错路，回头再来。然而这是寓言，说的不是走路，而是人生旅途中面临重大选择，不知何去何从的困难。屈原一生遭遇不幸，"信而见疑，忠而被谤"。他在《离骚》中就用长途跋涉做基本象征，比喻人生道路之艰险："路漫漫其修远兮，吾将上下而求索。"可是他终于走投无路，跳进

汨罗江自杀了。

时间和生命都是单向往前,一去不复返,所以我们很自然把人生想象为走路或旅行。但这不只是文学的幻想,而是概念性比喻,使我们能由具体形象构想人生,理解人生。

41 庐山面目

苏东坡《题西林壁》历来被人传诵:"横看成岭侧成峰,远近高低各不同。不识庐山真面目,只缘身在此山中。"此诗笔墨简练,形象生动,讲出了一个认识论上的道理,即我们站在不同角度看同一事物,所见各不相同,而且每人所见只是局部,无法认识事物整体和全貌。伊索寓言有盲人摸象一则,看来相仿,实则不同,因为盲人是自己眼睛有毛病,而东坡最后一句点明,认识局限不仅在所站角度,即不仅由于我们自己主观局限,而且也由于我们与认识客体处在同一大环境中,无法脱离开来做完全客观的认识。德国阐释学大师伽达默(H.G.Gadamer)说,人的理解总会受我们自己眼界或视野(horizon)的限定,不可能有纯客观的认识。东坡寥寥数语,正说明了这一哲理。《易·系辞上》早说"神无方而易无体",故"仁者见之谓之仁,知者见之谓之知。"东坡此诗提醒我们,宇宙无限而人的识力有限,我们由此可以随时自省,保持谦卑的虚怀。

法国作家雨果(Victor Hugo)有诗云:"Nous ne voyons jamias qu'un seul côté des choses;/L'autre plonge dans la nuit d'un mystère effrayant(我们永远只看见事物一面,/其余一切都陷入可怕的神秘之夜)."断章取义,这也许和东坡诗句可以相比,但雨果全诗是在痛苦中向上帝投

诉,承认"只有上帝无所不知,而人不过是风中颤抖的芦苇(Je conviens que vous seul savez ce que vous faites,/Et que l'homme n'est qu'un jonc qui tremble au vent)。"弥尔顿《失乐园》第八部,天使拉菲尔告诫亚当,要他满足于有限的知识,不要超出人类智力局限,去追问天上事物的究竟:"Heave is for thee too high/To know what passes there; be lowly wise(上天对你说来太过高深/而不能知其究竟;你该知足而明智)."西方诗人讲人的局限,把人相对于全知全能的人格化的神,但东坡讲认识局限,却没有诉诸宗教。这当中也许正表现出东西方文化一个重要的差别,值得我们深思。

42 良药和毒药

沈括《梦溪笔谈》记他一位表兄用朱砂炼丹,误遗一块,被手下人当药丸吃了,昏迷不醒,一夕而毙。他由此悟出事物相对变化之理,说:"朱砂至良药,初生婴子可服,因火力所变,遂能杀人。以变化相对言之,既能变而为大毒,岂不能变而为大善;既能变而杀人,则宜有能生人之理。"同书另一条记载:"漳州界有一水,号乌脚溪,涉者足皆如墨。数十里间,水皆不可饮,饮皆病瘴。"当地一位官员因公须渡乌脚溪,而他一向多病,更怕染上瘴疠,便"使数人肩荷之,以物蒙身,恐为毒水所沾。"可是这帮人过分紧张,竟使他"忽坠水中,至于没顶,乃出之,举体黑如昆仑,自谓必死。然自此宿病尽除,顿觉康健,无复昔之羸瘵。"乌脚溪既是"毒水",又使素来多病者"宿病尽除",这和上面说朱砂既是"至良药",又可"变而为大毒",不正是一样道理吗?此外,段成式《酉阳杂俎》载梧州一种蓝蛇,头有毒而尾能解毒。"南人

以首合毒药,谓之蓝药,药人立死。取尾为腊,反解毒药。"无论这记载是否可靠,都证明对良药毒药变化之理,很多人都有所感悟。

其实中国古人很早就把治病和毒药联在一起。《周礼》给医师的定义就很妙:"医师掌医之政令,聚毒药以共医事。"郑玄注:"药之物恒多毒。"所以治病之道,往往以毒攻毒。韩愈《谴疟鬼》诗有句云:"医师加百毒,薰灌无停机。"同一种药,遵医嘱适量服用可以治病,过量则会中毒,所以药性毒性,实在要看情形而定。天下事变化万端,相反而复相成,无论人事外物,都是物极必反,过犹不及,这当中相互转化的辩证之理,又岂止于良药毒药呢?

43 药物变证

《周礼》说医师"聚毒药以共医事",所以医道之本乃以毒攻毒。西医有 homeopathy,正是以毒攻毒疗法。希腊文 pharmakon 既是毒品,又是药物,这和《周礼》所言不正是巧合暗同吗?希腊人相信蛇都有毒,又会找解毒药草,所以蛇是医药之神 Asclepius 的圣物之一。医神执一杖,上面有蛇盘绕,这至今仍是西方医药界的象征。有趣的是,《太平广记》引王延秀《感应经》"蛇衔草":"昔有田父耕地,值见伤蛇在焉。有一蛇衔草着疮上,经日伤蛇走。田父取其草余叶以治疗,皆验。"可见在中国,也有蛇识药草的观念。

十七世纪英国剧作家韦伯斯特(John Webster)有句云:"医生驱毒,总是以毒攻毒"(Physicians, that cure poisons, still work/With counter-poisons)。莎士比亚《罗密欧与朱丽叶》二幕三场,劳伦斯神父说大地润育万物,又埋葬万物,所以是自然之母,又是其坟墓。事物各有其

用,应用不常,善可以成恶,而调度得当,恶也可以为善。他接着又说:"Within the infant rind of this weak flower/Poison hath residence and medicine power;For this,being smelt,with that part cheers each part,/Being tasted,stays all senses with the heart."(这朵花表皮柔弱娇嫩,/既有药力,又含毒性;/闻起来暗送幽香,沁人心脾,/一入口却令人麻木,一命归西。)此花既有药力,又含剧毒,与沈括《梦溪笔谈》说朱砂既为良药,又"能变而为大毒",真可谓有异曲同工之妙。劳伦斯神父为成全年轻恋人,给朱丽叶服药,让她好像已死,到一定时刻又可活过来。谁知阴差阳错,弄巧反拙,罗密欧以为她真已死去,在朱丽叶陵墓中服毒自杀,待朱丽叶醒来,也随情人自刎而死。所以尽管神父足智多谋,深知物理,到头来良药反成害人的毒药,整个悲剧的发展正体现了事物相对变化之理。也正因为如此,罗密欧与朱丽叶的悲剧才那样感人,令人无不扼腕而欷歔叹息。

44 中世纪的情诗

意大利作家和文学理论家厄科(Umberto Eco)认为,一般人以为中世纪禁欲苦行,不懂得爱情和现世快乐,其实是一种偏见。他说:"一切时代的禁欲主义者并非不知道世俗快乐的诱惑,他们其实比大多数人感受得更为深切。"乔叟《坎特伯雷故事集》里的女修道院长,谁会料到刻在她金首饰上的拉丁铭文,竟是 Amor vincit omnia,即"爱征服一切"?一首佚名的德文小诗用妙喻表达爱情的专一,竟是十二世纪的作品。诗人对情人说,你我永不相忘:"Dû bist beslozzen/in mînem herzen;/verlorn ist daz slüzzelîn,/dû muost immer drinne sîn."(你

已被锁进/我这颗心;/钥匙已经丢失,/你得永远留在这里)。此诗质朴简练,把心比为失去钥匙的箱子,里面锁着永恒的爱。我们如果以为中世纪人终日虔诚祈祷,只想着上天堂入地狱,读到这首情诗,便会惊异诗人把爱情的专一或独占表达得那么鲜明。

中国古代当然有不少言情之作,但大多是描写女人的闺怨,而且多是男性作者代言。宋元时一位书画双绝的才女管道升,是书画家赵孟頫的妻子,人称管夫人,她写的一首情诗,就和一般言情之作大不一样:“你侬我侬,忒煞情多。情多处,热如火。把一块泥,捻一个你,塑一个我。将咱两个,一齐打破,再捻一个你,再塑一个我。我泥中有你,你泥中有我。与你生同一个衾,死同一个椁。”这首《阿侬词》用泥人做比喻,又打破你我,使两个泥人合而为一。这比喻比起把所爱者锁在心里,又更进一层,因为箱子和锁在里面的爱,毕竟是两件东西,而打破泥人重新塑出来的泥人,灵与肉就完全糅合在一起,不能再分彼此。这奇特的想象和极端而又妥帖的比喻,真有令人震撼的感染力。这首诗是十三世纪作品,和上面那首十二世纪的德文诗,都用独特的比喻写出真情,实在是不可多得的佳作。

45 仓颉造字

文字的发明在任何文化传统里,都是一件极为重要的大事。按中国古代传说,黄帝史官仓颉发明汉字,《荀子·解蔽》和《韩非子·五蠹》都提到过此事。《淮南子·本经训》更说得神乎其神:“昔者苍颉作书,而天雨粟,鬼夜哭。”高诱注:“苍颉始视鸟迹之文造书契,则诈伪萌生;诈伪萌生,则去本趋末,弃耕作之业而务锥刀之利。天知其将

饿,故为雨粟。鬼恐为书文所劾,故夜哭也。"这把文字的发明一面说成是脱离原初自然状态,是欺骗诈伪的开始,一面又说文字有使鬼都害怕的神力,反映出一种颇为复杂的心理。

说仓颉造字而鬼夜哭,仿佛西方传说马丁·路德译《圣经》为德文,魔鬼大为惊惧,想去骚扰。路德将手边的墨水瓶怒掷过去,使魔鬼仓皇逃窜。这类故事都强调文字的神力,然而语言文字绝非一人可以独创发明,也不可能靠一人之力支撑。如果仓颉确有其人,也只可能是文字的整理者。但传说中他既是文字的发明者,也就被神化了。

高诱说仓颉"视鸟迹之文造书契",显然来自《易·系辞·下》讲八卦起源,说是上古帝王庖牺"仰则观象于天,俯则观法于地,观鸟兽之文与地之宜,近取诸身,远取诸物,于是始作八卦。"

许慎《说文解字·序》讲汉字起源,也引了这段话,然后说仓颉"见鸟兽蹄迒之迹"而造书契。又说:"苍颉之初作书,盖依类象形,故谓之文。其后形声相益,即谓之字。……著于竹帛谓之书。"可见仓颉作书,最早是指事、象形,然后有形声、会意、转注、假借等字,即所谓六书。

汉字由脱离简单的图画文字,发展为丰富的书写系统。无论仓颉在这当中起过多大作用,都值得我们永远感谢尊敬。

46 文字的发展

《易·系辞·下》说庖牺作八卦,是"近取诸身,远取诸物"。这也正是语言文字发展的规律。意大利思想家维柯(G.Vico)曾说,"一切语

言中词源学的原则是:词都是从身体和身体属性扩展开来指称心灵和精神的建制。”人最熟悉的首先是自己的身体,所以自然先借用身体各部去命名外在事物。如天字,《说文》:“颠也,至高无上。从一,大。”《说文》释颠为“顶也”,释大为“象人形”。可见天就是颠,即头顶,是人体最高部分,在“象人形”的大字上再加一横。又如地字,《说文》:“元气初分,轻清阳为天,重浊阴为地,万物所陈列也。从土,也声。”《说文》释也为“女阴也,象形”。章炳麟《文始》就说地是人阴,还解释说身体最低虽是脚底,但四肢可以旁舒,所以人阴才真是最低处。

王力批评章炳麟此说牵强,指出也本是匜的古字,许慎释为女阴就已经错误。不过从文字学角度说来,或许王力是对的,但天地相对,按“近取诸身”的原则,既然头顶为天,人阴为地也就顺理成章。章炳麟这个错误,实在也情有可原。

许慎说仓颉作书,先是“依类象形”,然后“形声相益”。图画式的象形字如山川日月等,数量很少,绝大部分汉字都用其他方法构成。如本是指事字,木下加一横,表示根,所以本字的原义是树根。莫是会意字,《说文》:“日且冥也,从日在茻中。”所以原义是日落时分。但莫被借用来表示否定,原来的意义就需另造一字来表示,于是在下面再添一日,成暮字。莫是会意字,音义都不同于日和茻,暮却是形声字,日为意符,莫反而成为这个新字的声符。

这类例子很多,如果我们研究一下汉字的发展,会发现几乎每个字后面,都有一个有趣的故事。

47 语言、文明和野蛮

亚理士多德说，人是有逻各斯(logos)的动物，过去多理解为“人是有理性的动物。”德国哲学家伽达默指出，逻各斯即语言，所以这句话的意思是“人是有语言的动物(Der Mensch ist das Lebewesen, das Sprache hat)。”逻各斯既是理性，又是语言，正如中文道理、道白，同是道字，一为理，一为言。能说话才可以讲理，于是语言成为理性和文明的表征。

人首先认识自己的语言，在交通不便的古代，人们往往以为只有自己才有语言，和自己说同样话的是文明人，其他都是野蛮人。法国学者芮南(Ernest Renan)曾说，古代称外邦人用的词，在字源上不是结巴，就是哑巴之意。希腊文 barbaros 原意为说话结巴的人，就指不会说希腊语的外国人，亦即野蛮人。西方语言里野蛮一词，大多就来自这个希腊字。俄语里称德国人为 немец，词源意义正是哑巴。阿理斯托芬在喜剧《群鸟》里，说野蛮人讲话像鸟叫。三世纪哲学家波菲利(Porphyry)也说，在希腊人听来，印度人说话像鹤叫。这和中国古人的偏见十分巧合，《周礼·秋官》就说“夷隶”可以“与鸟言”，“貉隶”则“与兽言”。中国古人常说蛮夷不通华语，但能作鸟兽语。欧阳修在南方写诗《寄梅圣俞》：“青山四顾乱无涯，鸡犬萧条数百家。楚俗岁时多杂鬼，蛮乡言语不通华。”就连晚清提倡洋务西学的黄遵宪也有诗云：“拍拍群鸥逐我飞，不曾相识各天涯；欲凭鸟语时通讯，又恐华言汝未知。”这和欧阳修诗可互相参照，而“华言汝未知”的言外之意，正如钱锺书先生所说，“是鸥鸟和洋人有共同语言”。

法国作家蒙田(Michel Montaigne)早说:“凡和自己习俗不同,人们就称之为野蛮(Chacun appelle barbarie ce qui n'est pas de son usage)。”但这种以天下文明尽在己的态度,不过暴露出封闭心理的狭隘和孤陋寡闻的愚昧而已。

48 语言和意识形态

语言和思想是二而一,不可分的,所以思想意识的变化也反映在语言文字上。如英语 negro 来自拉丁语 nigra,即黑色,指非洲裔黑人。六十年代以后,认为这个字带有种族歧视意味,改用 black。现在美国讲究所谓“政治正确”,正式场合用 African-American,即非洲裔美国人,哪怕说起来麻烦一点,却可以减少说话犯忌的麻烦。又如英语可用男性的 he(他)指一切人,包括女性。女权主义者就反对,现在行文往往就须不惮烦地说 he and she,以示平等。甚至有女权主义者说 history(历史)有歧视妇女的偏见,应改为 herstory。这当然既过分又无知,因为 history 并非 his story 之缩写,其词源是希腊文 histor,意为知识。

然而以男性为中心,轻视甚至歧视妇女,又的确表现在不同语言文字里。许慎《说文解字》完稿于汉和帝永元十二年,即公元一百年,对字义的解释就含有许多当时流行的阴阳五行观念,也有许多现在看来不合时宜的思想。例如释妇字:“妇,服也。从女持帚,洒埽也。”这明显是歧视妇女,鲁迅攻击传统道德压迫妇女的名文《我之节烈观》,就引了这个例子并有深刻的评论。女部的字很多带贬义,如奸、妖、妒、嫉、姦、妄等,不能不说与传统中重男轻女观念有关。这些贬

义字当然都有用处,问题是何以一定要用女旁呢?中国历代的大奸臣有几个是女的?可是说奸臣就得用女旁的奸字,这不明摆着是男人的偏见吗?

当然,文字不是那么简单,女部的字绝非都带贬义。首先一个好字,就是最基本的例子。其他如妙、妥、妍、娟等,也都含褒义。人们的思想变化,对字义的理解也会随之而变。我们今天用妇字,有谁还会理会《说文》释义隐含的偏见呢?

49 说“暾”

屈原《九歌·东君》是祭祀日神的乐歌,首二句:“暾将出兮东方,照吾槛兮扶桑。”王逸注:“谓日始出东方,其容暾暾而盛大也”,下面“吾,谓日也”。历来注家都依王说,以暾为日,以吾为东君自称。现代评注也是如此,如闻一多《九歌解诂》:“暾之为言团也。……日出入时,其形圆尤显,故皆曰暾。”金开诚等《屈原集校注》说暾是“初升的太阳”,下面“吾”则是“东君自称”。此诗是东君自述口吻,郭沫若《九歌今译》就用白话把这两句译成:“太阳将出从东方,照耀我的栏杆和扶桑。”然而这里有个问题,大家似乎都没有注意。如果暾是初升太阳,东君为日神,也是太阳,岂不是一身二任,太阳出来照太阳?苏雪林《屈原与九歌》注意到这点,说:“此歌既为日神独语,竟有‘暾出东方’、‘照吾槛’之语实亦令人费解。”但又说:“暾乃朝日,是西亚所谓‘日轮’,或希腊神话所谓‘日车’,它们也都能发光,是由日神驾驭着才能行动的,与日神本非一体。”但原诗明明说,暾自东方而出,照及东君住处的扶桑树,不待日神驾驭,早已放出光芒。所以苏雪林

此说虽广泛比较各国神话，却仍未能令人满意。

暾字不见于《说文》。王夫之《楚辞通释》释此句："斜日照空，温和之气，晨曰朝暾，暮曰夕暾，此言朝暾也。"苏雪林引王说并评论说："虽于字书无据，却远比诸家为佳。"但何为朝暾，仍未细说。杜甫《贻华阳柳少府》有句："火云洗月露，绝壁上朝暾。"这是描写清晨朝霞映照在绝壁上。所以朝暾即朝霞，而非太阳。希腊神话有日神阿波洛（Apollo），又有司朝霞的女神奥若拉（Aurora）。朝霞一出，黑夜消失，所以奥若拉为日神前导。如果东君相当于阿波洛，暾则相应于奥若拉，应是朝霞。

50 "暾"与达芙涅

上次讲屈原《九歌·东君》："暾将出兮东方，照吾槛兮扶桑。"暾为朝霞，而非太阳，如希腊神话中朝霞之神奥若拉。希腊神话另有日神阿波洛苦恋达芙涅（Daphne）的故事，罗马诗人奥维德（Ovid）《变形记》第一部，把这故事写得相当精彩。阿波洛善射，见爱神丘比特（Cupid）手执小弓箭，便取笑他。不料淘气的丘比特用金箭射中阿波洛，使他爱上达芙涅，又对达芙涅射一铅箭，使之厌恨阿波洛。达芙涅逃不开强有力的太阳神，在阿波洛就要追上来的一刻，求父亲河神佩尼斯（Peneus）把她变为一棵月桂树。月桂于是成为日神阿波洛的圣物，他用柔条做成桂冠戴在头上，这就是后来胜利者头戴桂冠的来历。

达芙涅是谁？她为什么要逃避阿波洛的追求？这故事有什么含义？十九世纪著名学者缪勒（Max Müller）从历史语言学角度，研究神

话人物名字与故事之关系，发现从词源学看来，希腊语月桂即达芙涅(Daphne)，可追溯到古印度梵文之 Ahanâ，即朝霞之红色。原来达芙涅就是朝霞，其故事正是以神话形式，讲述我们每天早上都可以观察到的现象：清晨先有朝霞出现，然后太阳升起，好像在后面追赶，但太阳所到之处，朝霞也就消失不见，永远不会让太阳抓住。这就是阿波洛与达芙涅的故事。

如此说来，暾也相当于希腊神话中之达芙涅。当然，中国神话没有希腊神话那么多故事，没有描写得那样细致入微。《东君》也没有日神追逐朝霞又使之变化的情节。然而暾在《东君》是首先出现的字，也只在开头出现一次。全诗以下写日神驾龙车，载云旗，驰骋中天，到傍晚时分又举长矢，射天狼，最后在冥冥夜色里，驱车向东方行进。但最先出于东方，曾映照日神扶桑树的暾，却早已消失得无踪无影。

51 言不尽意

中国古代讲“诗言志”，认为文学表现内心的思想感情。《毛诗·序》进一步发挥说：“在心为志，发言为诗。”但心中之志变为文字的诗，这当中颇有距离，绝非易事。《易·系辞·下》：“书不尽言，言不尽意”，就说语言文字难以充分表情达意。诗人心中所想也许奥妙精微，一出口却面目全非，所以刘禹锡《视刀环歌》叹息说：“常恨言语浅，不如人意深。”席勒(Friedrich Schiller)也叹道：“Spricht die Seele, so spricht, ach! schon die Seele nicht mehr(灵魂一开口说话，却早已非灵魂在说话).”莎士比亚在十四行诗里抱怨，说他的诗神被拴住了舌

头，说不出话来（My tongue-tied Muse in manners holds her still）。雪莱（P.B.Shelley）则在《诗辩》中说，诗人创作时，心灵好比燃烧的煤块，而一旦构思写作，“灵感即见衰颓，传达给世人最辉煌的诗歌，大概也只是诗人最初构想的一个淡淡的影子而已（a feeble shadow of the original conception of the Poet）。”陆机《文赋·序》谈作文之难，谓“恒患意不称物，文不逮意”，即是说内心思想要把握外物已很难，文字要表达思想就更难。

《庄子·天道》有一则寓言，也许最能表现对语言表达能力的怀疑。轮扁见桓公在读书，就说“君之所读者，古人之糟魄已夫！”他解释说，自己造车轮的技术“得之于手而应于心，口不能言”，连自己的儿子都无法传授，早已死去的古人又怎能通过外在的文字，把他们的心志传达给后人呢？陆机《文赋》说诗艺之妙，“是盖轮扁所不得言，亦非华说之所能精”，就用这则寓言来申说创作的艰难。

的确，文学表现的范围没有穷尽，自然风物，人生百态，思想之深邃，感情之微妙，全要刻画描摹得恰到好处，实在不容易。难怪诗人要责备抱怨，用语言来表达对语言的不满。

52 意在言外

诗人常抱怨笔下所写不及心中所想，但诗文总离不开语言，这类抱怨本身就须通过语言来表达，所以常有反讽意味，有时甚至只是一种修辞手法。莎士比亚说，他写不出好诗，都因其所爱容貌姣美，非笔墨所能形容（O blame me not if I no more can write! /Look in your glass, and there appears a face/That overgoes my blunt invention quite,/

Dulling my lines, and doing me disgrace)。李白登黄鹤楼,说"眼前有景道不得,崔颢题诗在上头",那是以自谦来反衬前人的成就。他们说自己诗不好,是要突出诗人想赞美者好;自谓不善表达,正是巧妙的表达。读者也不会把这话当真,以为诗人真没有才气。

其实达意并毋须千言万语,而在善于暗示,以最经济的笔墨表达最丰富的蕴涵。法国诗人魏尔伦(Paul Verlaine)在《诗艺》中说:"Rien de plus cher que la chanson grise/Où l'Indécis au Précis se joint(最可贵是那灰色的歌,其中含混与精确相融合)."德国诗人里尔克(R.M.Rilke)更认为沉默优于语言。他说:"Schweigen. Wer inniger schwieg,/rührt an die Wurzeln der Rede(沉默吧。那真心沉默者/可摸索到语言之根)."

中国文论历来讲究意在言外,即钟嵘所谓"文已尽而意有余",司空图所谓"不著一字,尽得风流。"秦观《水龙吟》:"小楼连苑横空,下窥绣毂雕鞍骤",苏东坡取笑他,说是"十三个字只说得一个人骑马楼前过"。这虽是玩笑,却也显出中国诗讲究言简意赅,惜墨如金。东坡自己则说:"欲令诗语妙,无厌空且静。静故了群动,空故纳万境。"这是借禅宗不立文字的空无观念,来讨论诗文创作。金圣叹说《西厢记》妙在一个"无"字,又说"文章最妙是目注此处,却不便写,……使人自于文外瞥然亲见。"白居易谓诗有七义:"说见不得言见,说闻不得言闻"等等,也是取暗示而不用直说。可见文章关键在言之有物,诚如陆机所说:"要辞达而理举,故无取乎冗长。"

53 知音难

作家诗人呕心沥血,把自己内心深处的思想感情用最精妙的语言表达出来,形诸文字,总想让读者能心领神会。可是语言难以充分

达意，文字更是外在形式，时过境迁，要通过文字回复到诗人当初内心所想，更是谈何容易。于是诗人既期望有理想的读者，也知道这样的读者难得。古代传说伯牙鼓琴，钟子期善听，推心置腹的朋友便称为知音。《吕氏春秋·本味》："钟子期死，伯牙破琴绝弦，终身不复鼓琴，以为世无足复为鼓琴者。"所以刘勰说："知音其难哉！音实难知，知实难逢，逢其知音，千载其一乎！"陶潜《拟古九首》之八："不见相知人，惟见古时丘。路边两高坟，伯牙与庄周。此士难再得，吾行欲何求。"又杜甫《南征》："百年歌自苦，未见有知音。"诗人们常用伯牙破琴典故，述说没有知音的苦闷。如岳飞《小重山》："欲将心事付瑶琴，知音少，弦断有谁听？"辛弃疾《蝶恋花》："宝瑟泠泠千古调，朱丝弦断知音少。"

然而知音难逢不仅在心意难于契合，更在志趣难以相投。弥尔顿写《失乐园》，就希望"fit audience find, though few（寻得少数但知己的读者）."俄国诗人普希金（А.С.пушкин）在《叶夫根尼·奥涅金》的献词里也说："Не мысля гордый свет забавить,/Вниманьс лружбы возлюбя（不想取悦高傲的世人，只望博得友人的欣赏）."杜甫《丽春》诗云："纷纷桃李姿，处处总能移。如何此贵重，却怕有人知。"这是说丽春花可贵，在其独处幽谷，不同于四处弄姿的桃李。这当然是以花寄意，"却怕有人知"和"不想取悦高傲的世人"，都表示宁愿曲高和寡，不愿趋附凡俗。辛弃疾《贺新郎》结句感叹道："不恨古人吾不见，恨古人不见吾狂耳。知我者，二三子。"看来古代诗人这种孤傲，和现代流行文学的追求实在大异其趣。

54 妙悟与文字艺术

中国文论讲究含蓄,强调意在言外。宋代严羽著《沧浪诗话》,认为诗和禅都在“妙悟”二字,诗应该“不涉理路,不落言筌”,“如空中之音,相中之色,水中之月,镜中之象,言有尽而意无穷。”严羽以禅喻诗,倡导空灵的诗风,是针对当时江西诗派字字必须讲来历的死板机械,有所为而发,但后来有人就越说越玄,好像诗完全不必用语言文字。如明代游潜《梦蕉诗话》:“学诗浑似学参禅,妙处难于口舌传。消尽人间烟火气,鸢鱼泼泼眼中天。”然而诗本是文字艺术,不用口舌,离开文字,连诗都没有,又哪来什么妙悟呢?把诗和禅混为一谈容易引起误解,以为只求妙悟即可,在文字上似乎不必下工夫。宋人刘克庄《题何秀才诗禅方丈》早批评说:“诗家以少陵为祖,其说曰,语不惊人死不休。禅家以达摩为祖,其说曰,不立文字。诗之不可为禅,犹禅之不可为诗也。”钱锺书《谈艺录》充分肯定严羽的见解,但也说:“诗自是文字之妙,非言无以寓言外之意:水月镜花,固可见而不可捉,然必有此水而后月可印潭,有此镜而后花能映影。”这就是说,诗歌妙处毕竟要通过文字来传达,诗和禅有相通之处,但宗教与文学又毕竟不同。

《西游记》第九十八回写唐僧师徒历尽千难万险,终于见到佛祖,不料取得的佛经却是一卷卷白纸。后来如来佛给了他们一些有字经书,却又说那些白纸其实“乃无字真经”,都因为“东土众生,愚迷不悟,只可以此传之耳。”写小说编故事当然可以说得这样玄而又玄,方显得神秘奥妙,但当年唐三藏要真从天竺带回些白纸来,恐怕佛教在

中国的影响就小得多。如果《西游记》全书是一本白纸,那就连"无字真经"这段故事也无法讲述了。

55 诗文炼字

中国诗人多讲究炼字。《诗人玉屑》引《唐子西语录》说"作诗甚苦。悲吟累日,仅能成篇",虽反复修改,还是很难使自己和别人满意。李贺终日苦吟,他母亲不禁感叹道:"是儿必欲呕出心乃已!"唐子西认为这话"非过论也"。杜甫很注重作品的完美,自谓"语不惊人死不休",又说"新诗改罢自长吟"。李白《戏赠杜甫》曾以调侃的笔调写道:"饭颗山头逢杜甫,顶戴笠子日卓午。借问别来太瘦生,总为从前作诗苦。"杜甫写诗给裴迪,也说"知君思苦缘诗瘦"。做诗而能使人瘦,正说明诗人殚思极虑,一字一句都要花费不少心血,在文字上做功夫。戴复古说得好:"草就篇章只等闲,作诗容易改诗难。玉经雕琢方成器,句要丰腴字要安。"

古罗马诗人贺拉斯在《诗艺》(*Ars poetica*)里,告诫年轻作者不要随便发表幼稚不成熟的作品,而应该把写好的稿子束之高阁,先搁置几年再说。这话也许有点言过其实,但其意不过是说,要经过反复推敲,认真修改之后,作品才站得住。据说莎士比亚天才绝伦,下笔千言,从不涂改一行。他同时代的剧作家琼生(Ben Joson)却说:"但愿他涂改过一千行(Would he had blotted a thousand)。"这说明西方诗人同样注重文字的锻炼修改,精益求精。法国画家德加(Edgar Degas)很想写诗,但总写不好,便对他的诗人朋友马拉美(Stéphane Mallarmé)抱怨说:"我总是说不出我想要说的,可是我却有的是想

法。”马拉美幽默地回答说：“亲爱的德加，我们写诗不是用想法。是用文字(Ce n'est point avec des idées, mon cher Degas, que l'on fait des vers. C'est avec des mots)。”这说明文学固然必须有思想和情感为内容，但文字表现却是关键。以为凭一点想法或感受就能写出好的文学作品，也许是我们不少人美妙的幻想。

55 雅与俗

文学艺术和审美趣味有雅与俗的分别。《文选》宋玉《对楚王问》说一位歌手唱“下里巴人”，有数千人跟着唱，唱“阳春白雪”，和者就只有数十人，这就表现出雅俗之分。愈高雅精致，懂的人就愈少，所谓曲高和寡，而喜爱的人愈多，也就愈俚俗浅显。不过雅俗都是相对而言，曾经是俗的，年代久远成为古董，就可能变为雅。《诗经》里的国风部分，按朱熹的说法，“多出于里巷歌谣之作，所谓男女相与咏歌，各言其情者也。”按现代分类，这些诗该属于俗文学，但因为出于上古而且成为儒家经典，就从来被认为是雅。柳永的词写得哀艳凄切，所谓“可令十七八女郎按红牙檀板歌之”，在宋代很受一般市民欢迎。现在读他的《雨霖铃》：“多情自古伤离别，更那堪、冷落清秋节！今宵酒醒何处？杨柳岸，晓风残月。”又是多么优雅！所以雅俗之分并不在是否通俗，有数十人或是数千人欣赏。莎士比亚戏剧，狄更斯小说，一开始就很受欢迎，却并不妨碍其为经典。相反，没有什么人喜欢的作品，不见得就是无人识货的精品，而可能本来就没有什么审美价值，引不起读者观众的兴趣。

文类或体裁往往有雅俗之分。诗为雅，词是“诗余”，即为俗，然

而词被文人普遍接受，大量创作之后，也就愈来愈雅。相对于诗词之雅，戏曲和小说就俗，可是我们现在看《西厢记》、《牡丹亭》或者《三国演义》、《红楼梦》，又早已是十分高雅的经典之作了。俄国形式主义文论家斯克洛夫斯基曾说，把向来认为不入流的形式纳入主流，升为正宗，这就是文体演变和文学史发展的过程。西方最早以史诗和悲剧为高雅文体，相对而言喜剧就较俗。后来戏剧为雅，小说就较俗，可是现在小说也早已成为正宗的文学体裁。所以如果雅表示审美价值较高，俗表示较低，那就只能以具体的作品来讨论，视其趣味的高低来评定。

57 诗文不朽

曹丕《典论·论文》谓文章乃"经国之大业，不朽之盛事。年寿有时而尽，荣乐止乎其身，二者必至之常期，未若文章之无穷。是以古之作者，寄身于翰墨，见意于篇籍，不假良史之辞，不托飞驰之势，而声名自传于后。"这是从作者方面讲，认为年寿或荣华富贵都很短暂，文章才真正无穷，写出传世作品，才使人立于不朽。司马迁得罪于汉武帝，被处以宫刑，受奇耻大辱。他在《报任安书》里说，"所以隐忍苟活，幽于粪土之中而不辞者，恨私心有所不尽，鄙陋没世，而文采不表于后世也。"他的《史记》成为千古史传文学之祖，的确使他不朽。

文章不仅使作者不朽，更使所记载吟咏者不朽。卡莱尔(Thomas Carlyle)在《英雄和英雄崇拜》里以荷马、但丁为例，反复论说文学使过去时代的一切永恒。若非荷马史诗歌颂，希腊往古光荣，而今安在？若非但丁吟咏，中世纪欧洲的一切，更会无言而消沉。卡莱尔评

但丁说:"要是他没有说话,许多东西就会喑哑;即使未死,也只是默默生存而毫无声息(Much,had not he spoken,would have been dumb;not dead,yet living voiceless)。"莎士比亚在一首十四行诗里宣称,诗人所爱者将在他诗句中永葆青春美貌:"So long as men can breath,or eyes can see,/So long lives this,and this gives life to thee(只要还有眼睛看得见,还有人生存,/只要这诗篇还在,它便会给你生命)."杜甫《江畔独步寻花》诗:"黄四娘家花满蹊,千朵万朵压枝低。留连戏蝶时时舞,自在娇莺恰恰啼。"《诗林广记》引胡仔《苕溪渔隐丛话》评论说:"齐鲁大臣二人,而史失其名。黄四娘者,独何人哉?因托此诗,以得不朽。"又附苏东坡《记林氏媪》诗:"主人白发青裙袂,子美诗中黄四娘",并评论说:"区区二妇人者,皆得诗人托名于数百载之后,亦可谓奇遇也矣。"文章为"不朽盛事",确非虚言。

58 诗中用叠字

《古诗十九首》之二:"青青河畔草,郁郁园中柳。盈盈楼上女,皎皎当窗牖。娥娥红粉妆,纤纤出素手。昔为倡家女,今为荡子妇;荡子行不归,空床难独守。"严羽《沧浪诗话》说此诗"一连六句,皆用叠字,今人必以为句法重复之甚,古诗正不当以此论之也。"也许中文用单音节字,重复并不显得累赘,所以古文和诗词里常用叠字。欧阳修《蝶恋花》有句:"庭院深深深几许。杨柳堆烟,帘幕无重数。"据清代徐钪《词苑丛谈》,"李易安酷爱其语,遂用作庭院深深调数阕。杨升庵云:一句中连三字者,如'夜夜夜深闻子规',又'日日日斜空醉归',又'更更更漏月明中',又'树树树梢啼晓莺',皆善用叠字也。"李清照

《声声慢》开头用了十四个叠字:“寻寻觅觅,冷冷清清,凄凄惨惨戚戚”,读来不仅毫不累赘,反觉哀婉动人,有一唱三叹之慨。

西方多音节语言里,同一字极少重复,几乎没有叠字。但文学作品为达到特殊效果,也常有词句的重复。如莎士比亚《麦克白》名句:“To-morrow,and to-morrow,and to-morrow,/Creeps in this petty pace from day to day,to the last syllable of recorded time(明天,明天,再一个明天/就这样一天天慢步爬过去,/直到时间最后一刻).”又如柯尔律治(S.T.Coleridge)《古舟子咏》描写水手困在一片死海上,四面望去,惟见茫茫海水:“Water,water,every where,/And all the boards did shrink;/Water,water,every where,/Nor any drop to drink(水,到处是水,/船板尽都收缩;/水,到处是水,/却没有一滴可喝).”再如华兹华斯(W.Wordsworth)名诗 *Tintern Abbey* 开头:“Five years have passed;five summers,with the length/Of five long winters! And again I hear/These waters(五年过去了;五个夏天,还有/五个漫长的冬季! 我现在又听见了/这样的涛声).”三次重复极言阔别之久,而旧地重游的喜悦也跃然纸上。由此可见,重复在诗中真是大有用处。

59 再谈诗中词句的重复

作为修辞手法,重复在诗中很常见。押韵就是音韵的重复,可以使人注意诗各行语言之间的联系。歌行体结尾往往有词句重复,曹操《步出夏门行》各章,如“东临碣石,以观沧海”,“神龟虽寿,犹有竟时”等等,都以“幸甚至哉,歌以咏志”作结。这与合乐演唱的需要有关,《诗经》里这样的例子更是举不胜举。在西方歌谣里,这叫 re-

frain,即每节末尾重复的词句。如法国十五世纪诗人维雍(François villon)《被绞死者之歌》(*Ballade des pendus*)以早被处死、吊在绞架上几个罪犯骷髅的口气,告诉世人不要仇恨或取笑他们,因为大家都是人,是兄弟(Frères humains),其重复出现的结句要人们祷告:"Mais priez Dieu que tous nous veuille absoudre(祈祷上帝饶恕我们大家)!"

当然,不只歌谣体作品才有重复。弥尔顿《失乐园》第四部写夏娃回忆初被上帝造出来后,懵然不知自己是谁。她走到一片湖边,在水中看见自己的倒影:"As I bent down to look, just opposite,/A Shape within the watry gleam appear'd/Bending to look on me. I started back./It started back. but pleas'd I soon return'd/Pleas'd it return'd as soon with answering looks/Of sympathy and love(我俯身看,正对着/闪亮的水中有一个形影/在俯身看我,我惊讶后退,/它也惊退,但当我欣喜地回来,/它也同样欣喜地回来,并报我/以同情和爱怜之意)."这段文字的重复便是诗人的巧妙安排,重复的词句本身正体现夏娃与水中倒影的关系,一正一反,一实一虚,如形照影,上下呼应,使人可以生动想见夏娃在湖滨的情景。又《失乐园》第七部开头,诗人自述当时身处王政复辟后险恶的政治环境,有句云:"though fall'n on evil days,/On evil days though fall'n, and evil tongues(虽落在邪恶的日子,/虽在邪恶的日子陷落,更有恶言中伤)."这里重复使用同样词句,但在语序上颠倒,修辞学上称为 antimetabole,既反复强调,又能变化有致,是诗中常用的手法。懂得这类修辞法,便能增加我们阅读文学作品的兴致和乐趣。

张隆溪

60 对仗和排比

诗歌语言的特点是整齐匀称,这在中国的诗文中尤其突出。王勃《滕王阁序》名句:"落霞与孤鹜齐飞,秋水共长天一色。渔舟唱晚,响穷彭蠡之滨。雁阵惊寒,声断衡阳之浦。"上下两句字字对称,不仅有独特的音韵美,而且每字在词性和含义上,也一一对应,十分整齐。从汉赋到六朝骈文,对偶句成为主流。到唐代的律诗,八句四联,中间两联更讲究对仗,即同一联出句和对句在平仄、词性、含义各方面都严格相对。如杜甫《春望》中两联:"感时花溅泪,恨别鸟惊心。烽火连三月,家书抵万金。"又《登高》两联:"无边落木萧萧下,不尽长江滚滚来。万里悲秋常作客,百年老病独登台。"这样的例子举不胜举,对偶句在中国古典诗文中真是俯拾即是。

西方没有中国文学那样严密的对仗,但对偶句在诗文中仍很常见并起重要作用。《圣经》文体就有对偶句式的特点。如《诗篇》第74首:"白昼属你,黑夜也属你。亮光和日头是你所预备的,地的一切疆界是你所立的。夏天和冬天是你所定的。"又《传道书》第三章:"凡事都有定期,天下万物都有定时,生有时,死有时。栽种有时,拔出所栽种的也有时。杀戮有时,医治有时。拆毁有时,建造有时。"如此等等,用了一连串的对偶句。其他作品中对偶排比的例子,也还有很多。《文心雕龙·丽辞》:"造化赋形,支体必双,神理为用,事不孤立。"这是说世间事物往往互相关联,"高下相须,自然成对"。《易·系辞·上》:"一阴一阳之谓道",也讲出天下万物相辅相成的辩证之理。事物如此,人的思维和语言也必然合乎这一道理。二项对比(binary

opposition)如阴阳、刚柔、寒热、深浅、内外等等,是我们思考和理解事物不可或缺的基本方式,诗文注重对偶和排比,其根源也就在此。

61 诗人的特许权

诗为了押韵合律,有别于散文和日常用语,有时会用特别的词汇,会违反文法规则,甚至不符逻辑常理。孟子早说:“说诗者,不以文害辞,不以辞害志。以意逆志,斯为得之。”并举《云汉》之诗为例,“周余黎民,靡有孑遗”,说这是诗人夸张渲染,读者不可按字面直解,以为周朝的百姓全死光了。这岂不是承认诗人在语言表达方面,有某种特权吗?杜甫《秋兴八首》之八:“香稻啄余鹦鹉粒,碧梧栖老凤凰枝。”按常理,应是鹦鹉啄余香稻粒,凤凰栖老碧梧枝。杜甫倒过来说,赢得一片赞赏。沈括《梦溪笔谈》举韩愈“春与猿吟兮秋鹤与飞”以及《楚辞》“吉日兮辰良”、“蕙肴蒸兮兰藉”等句,和这两句杜诗相比,说这种倒装在诗里很常见:“盖欲相错成文,则语势矫健耳。”《诗人玉屑》记王安石替人把“日斜奏罢长杨赋,闲拂尘埃看画墙”句,将语序颠倒过来,改做“奏赋长杨罢”,而且说:“诗家语,如此乃健。”可见在诗人看来,诗家语就该不按常理,不从文法,方能新颖突出。

诗的语言可以在文法上放宽,英语称之为诗人的特许权(poetic license)。蒲伯(Alexandrer Pope)《论批评》有句云:“Somehting, whose truth convinced at sight we find,/That gives us back the image of our mind(我们初一见就深信不疑,/与我们心中的意象完全默契).”上句按文法应为:“Something of whose truth we find ourselves convinced at first sight”,为使 find 和下句 mind 押韵,便把语序颠倒,这在西方诗里是常

见的现象。和上面所引中国诗的例子一样,词序倒装合于格律,恰好使诗的语言区别于散文和口语。法国诗人瓦勒利(Paul Valéry)尝言,诗“不合一般用法(C’est bien le nonusage)”,乃“语言中的语言(C’est un langage dans un langage)”,正是强调诗有整齐匀称的格律,不同于日常用语。也正是在这个意义上,我们可以说诗或文学乃是语言的艺术。

62 以文为诗

诗要押韵,讲究平仄对仗,有严整的格律,散文则较自由,更接近口语表达方式。诗和散文区别明显,而诗吸取散文句式,便往往新颖独特,使人觉得耳目一新。反对骈文而提倡古文的韩愈,就常常以文为诗。其名作《山石》以游记写法来写诗,层层叙述,并以议论作结。宋代词家最善采用前人文句者,当数辛弃疾。如晋无名氏帖:“天气殊未佳,汝定成行否?寒食近,且住为佳尔。”这是对朋友说,天气不好,又快过寒食节了,还是留下再住几天吧。辛弃疾化用此语道:“宦游吾倦矣。玉人留我醉。明日落花寒食,得且住,为佳尔。”《词苑丛谈》引《词品》评论说:“晋人语本入妙,而词又融化之如此,可谓珠璧相照耳。”又辛弃疾《沁园春》“杯,汝来前”一首,完全以文为词,通篇是想象中诗人与酒杯的对话,写得生动而风趣。

韩愈、辛弃疾等采用散文句法,但平仄格律仍很严。随着文学从古典发展到近代,旧体诗词逐渐衰落,自由体的白话新诗取而代之。与旧诗相比,新诗相当散文化、口语化。随便举一两例,如徐迟《二十岁人》:“我来了,二十岁人,青年,年轻、明亮又健康。……我来了,穿

着雪白的衬衣,印地安弦的网影子,在胸上。”又如艾青《我爱这土地》:“假如我是一只鸟,我也应该用嘶哑的喉咙歌唱:这被暴风雨所打击着的土地,这永远汹涌着我们的悲愤的河流。”两相比较,谁也看得出新旧诗之间的变化。现代白话比文言更接近实际口语,新诗也比旧体诗词更散文化。不仅中国如此,各国文学似乎都有这样的趋势。有严谨的格律,就有人以文为诗,而新诗走到散文化的极端,是否又有格律重新出现呢?闻一多曾讨论过这类问题,也许今后还有人会继续讨论。

63 说“诗言志”

《书·舜典》所谓“诗言志”,最早肯定了诗表情达意的功用。《毛诗序》进一步阐发说:“诗者,志之所之也。在心为志,发言为诗。情动于中而形于言。”这里把志与情等同起来,情志通过语言,或者说在语言中表现出来,就成为诗。《汉书·艺文志》也解释说:“哀乐之心感,而歌咏之声发。”似乎只要心有所感,就可以发言为诗。司马迁在《史记·太史公自序》里说:“诗三百篇,大抵圣贤发愤之所为作也。此人皆意有所郁结,不得通其道也,故述往事,思来者。”这把古来一切著作,都说成是情意郁结再得到抒发的结果。陆机《文赋》:“诗缘情而绮靡”,更特别强调诗的抒情作用。大家都知道,没有情,就没有诗和文学。但我们也该知道,有了情,并不等于就有了文学。

这种抒情论似乎接近西方浪漫派的看法。华兹华斯说:“All good poetry is the spontaneous overflow of powerful feelings(一切好诗都是强烈感情的自然流露).”不过他又说,诗并不是一有所感,开口即成,

而来源于"emotion recollected in tranquility(沉静中回想起的感情)"。现代派诗人反对浪漫派理论,尤其反对诗是感情的自然流露这种观点。艾略特(T.S.Eliot)说:"Poetry is not a turning loose of emotion, but an escape from emotion; it is not the expression of personality, but an escape from personality(诗绝非发泄感情,而是逃离感情;绝非表现性格,而是逃离性格)."这有助于打消我们的误解,以为只要感情丰富,张口就可作出诗来。我们于是认识到,文学创作不仅要有真情实感,更需要丰厚的文化修养,需要驾驭语言文字的能力,需要艺术的才能和技巧。

人都有情志,但仅凭一点感受是写不出诗来的。《诗人玉屑》载陵阳谓诗本于读书,就说得很有道理:"近年人家子弟,往往恃其小有才,更不肯读书,但要作诗到古人地位;殊不知古人未有不读书者。大可悯叹耳!"

64 诗中用典

诗文用典故,这种做法显出对传统和前辈作者的尊重,也隐含着强烈的历史感。作者善用典,读者善解典故,这说明大家有大致相同的文化和教育背景,有共同的知识基础,也增加用典的吸引力。随便举一例:《庄子·逍遥游》描绘姑射山的"神人",其"肌肤若冰雪,绰约若处子。"白居易《长恨歌》用此句来描写成为仙女的杨贵妃:"楼阁玲珑五云起,其中绰约多仙子。中有一人字太真,雪肤花貌参差是。"王安石咏梅花,既用《庄子》此句,又兼及白居易《长恨歌》:"肌冰绰约如姑射,肤雪参差是玉真。"苏东坡《洞仙歌》描写花蕊夫人:"冰肌玉骨,

自清凉无汗”,也使人想起上面所引作品。类似例子实在举不胜举。

西方诗文有时也用典。华兹华斯 *Tintern Abbey* 有句云:“when the fretful stir/Unprofitable, and the fever of the world,/Have hung upon the beatings of my heart(当令人烦恼/而无益的躁动,世间的热病,/压抑着我跳动的心).”这诗句就化用了莎士比亚两处名句。一为《哈姆莱特》:“How weary, stale, flat and unprofitable/Seem to me all the uses of this world(世上一切举动在我看来/都使人觉得厌倦、陈旧、无聊而且无益).”另一处为《麦克白》:“After life's fitful fever he sleeps well(在人生痉挛式的热病之后,他睡得很香).”华兹华斯另一名句:“The child is father of the Man(儿童乃成人之父)”,不仅说每个人都先有童年,然后才有成年,而且成年人性情中最纯真美好的部分,都发源于天真无邪的童年。这是化用弥尔顿《复乐园》第四部中诗句:“The childhood shows the man,/As morning shows the day(童年显示成人,/有如清晨预示白天).”可见华兹华斯虽然强调感情的自然抒发,写作时也常融化前人诗句,体现其才学和修养。现代派诗人如艾略特等注重传统,用典就更多。其实无论中西,用典都显示出文学传统的丰厚和源远流长。

65 说“咄咄”

成语“咄咄逼人”来自《世说新语·排调》。桓玄和殷仲堪在一起对话,描绘各种危急险恶情形。殷手下一参军在座,说:“盲人骑瞎马,夜半临深池。”这话果然描绘出十分险恶的情形,但殷仲堪目力不好,听到这话不免觉得刺耳,便责怪这位参军“咄咄逼人”。可见“咄

咄”表示说话直率而伤人,这也是这个成语的含义。但后来“咄咄”二字的含义有些变化,如《水浒》第九回托名李卓吾的评语,称赞小说的描写“咄咄逼真,令人绝倒”。又第十回评林冲雪夜上梁山那段描写,说是“咄咄如画”。可见“咄咄”有真切的意思。

关于“咄咄”,《世说新语·黜免》还有另一则故事,说殷浩罢官后家居,终日用手指在空中写“咄咄怪事”四个字。此处“咄咄”表示惊讶和怨愤,意识到世上有许多事情往往不合情理。这应该是魏晋人的常用语。在《世说》之前,陶潜《饮酒》第六首已经有“咄咄俗中愚,且当从黄绮”两句。诗大意说,人世间是非未易一一甄别判定,一般人毫无主见,只附和他人。达观者应该超然物外,不必耿耿于怀,惊叹俗人的愚蠢,而该学夏黄公、绮里季那样的古代隐士,自放于山水之间。辛弃疾《鹧鸪天》有句:“书咄咄,且休休,一丘一壑也风流”,就正是这个意思。辛词句句用典,不仅“咄咄”用《世说·黜免》殷浩的典故,“一丘一壑”也是用《世说·品藻》典故,而“休休”则用《新唐书》司空图的典故。《诗人玉屑》引杜甫的话,说用典“要如禅家语‘水中著盐,饮水乃知盐味。’”就是说典故在诗文里,应该像盐融在水里,完全化为一体。辛词此句除“书咄咄”显然是用典之外,其余各句不必知道典故也能明白。辛弃疾善用典故,这可以说是例证之一。

66 说“萧萧”

读过《史记》荆轲刺秦王那段悲壮感人的描写,谁都忘不了燕太子丹白衣素冠在易水边为他送别时,高渐离击筑,荆轲唱的歌:“风萧萧兮易水寒,壮士一去兮不复还!”中文里萧萧两字连用,可以形容风

声、雨声、草木声或马的嘶鸣声，总能唤起一种特别的悲凉之感。辛弃疾将此段化用在《贺新郎》词里："易水萧萧西风冷，满座衣冠似雪，正壮士悲歌未彻。"

《诗·车攻》："萧萧马鸣，悠悠旆旌"，萧萧状马鸣。杜甫《兵车行》以"车辚辚，马萧萧"开头，就为全诗定下悲哀的基调。又《后出塞》："落日照大旗，马鸣风萧萧"，更写出塞外军旅一股肃杀之气。李白《送友人》："挥手自兹去，萧萧班马鸣"，则又是另一种情调。萧萧马鸣衬托出友人离别的哀愁。

萧萧状风吹树叶作声，可以举《楚辞·山鬼》："风飒飒兮木萧萧，思公子兮徒离忧。"又《古诗十九首》之十四："白杨多悲风，萧萧愁杀人。"李白《邯郸登城楼览古书怀》："磊磊石子冈，萧萧白杨声。诸贤没此地，碑版有残铭。"邯郸古来曾有许多著名人物，都早已不在，石冈之间惟剩断碑残铭，白杨的萧萧传达出无限悲凉的幽思。

杜甫《登高》："风急天高猿啸哀，渚清沙白鸟飞回。无边落木萧萧下，不尽长江滚滚来。"这里有猿啸悲哀，飞鸟徘徊，枯叶在风中飘落，其零落短促与滚滚而来的不尽长江正相映衬。全诗写悲秋之情，悲凉而高爽。李商隐《茂陵》则写雨声："谁料苏卿老归国，茂陵松柏雨萧萧。"苏武被困匈奴十九年，头白而还，当年派他出使的汉武帝，早已葬在茂陵石墓中。"雨萧萧"既写景，又写出苏武无尽的悲伤感慨。

用萧萧二字的佳作还很多，但上面数例已足以让我们体味这两个字的含义和情调，领会"萧萧"所特有的伤感和悲凉。

67　诗中用颜色词

歌德(浮士德)里的魔鬼靡菲斯托(Mephistopheles)为了引诱青年学子去放荡,便说:"Grau, teurer Freund, ist alle Theorie/Und grün des Lebens goldner Baum(灰色,亲爱的朋友,乃一切理论,/绿色才是生命的黄金之树)."范晞文《对床夜语》有句话评杜甫,可以借来帮我们理解歌德诗句的妙处:"老杜多欲以颜色字置第一字,却引实字来。如'红入桃花嫩,青归柳叶新'是也。不如此,则语既弱而气亦馁。"歌德此句,灰色暗淡,绿色则象征生命与活力,而"黄金"修饰生命之树,乃亟言其可贵。莎士比亚《麦克白》写被杀的国王:"Here lay Duncan./His silver skin lac'd with his golden blood(邓肯躺在这儿,/银白的皮肤上染着一圈黄金的血)",这"黄金"也是宝贵之意,而非血色。麦克白谋杀国王后,被沉重的负罪感折磨,觉得大海也洗不净满手血迹:"No, this my hand will rather/The multitudinous seas incarnadine,/Making the green one red(不,我这只手倒会/染透大海浩瀚的波涛,/把碧绿变为一片通红)."这由绿变红的色彩表现罪恶之深,也渲染出悲剧的紧张氛围。本来 incarnadine 是形容词,意为"肉红色",莎士比亚在此用做动词,意为"染成血红色"。在这个来自法文、带点书卷气的多音节词之后,又用单音节地道的英语词 green 和 red,再次重复,给人的印象就尤其强烈。

把表颜色的形容词用做动词,使人想起王安石《泊船瓜州》的名句:"春风又绿江南岸,明月何时照我还?"这绿字使江南春景即刻呈现在眼前。英国诗人 John Donne 有句云:"Rideten thousand days and

nights,/Till age snow white hairs on thee(骑马去周游一万个日夜吧,/直到老年给你降下一头如雪的白发)."本来 snow 作"下雪"讲是不及物动词,这里却作及物动词用,snow white hairs 是将白发如雪一般降下。这新奇用法突出如雪的白发,赋予诗句鲜明的色彩。可见善用颜色词,可以使诗句格外醒目,读后令人难以忘怀。

68 诗和色彩

李贺《南园十三首》之一描写红白相间的花:"花枝草蔓眼中开,小白长红越女腮。"《北中寒》写北方的冬天:"一方黑照三方紫,黄河冰合鱼龙死。"《月漉漉篇》写荷花凋谢:"秋白鲜红死,水香莲子齐。"这都在同一句中用两个颜色词,浓郁而分明。又《摩多楼子》:"天白水如练,甲丝双串断。"《南山田中行》:"秋野明,秋风白。"《将发》:"秋白遥遥空,月满门前路。"秋水白,秋风也白,甚至干脆说秋白,这白字用得很特别。再看绿字。《龙夜吟》:"鬈发胡儿眼睛绿,高楼夜静吹横竹。"《吕将军歌》:"赤山秀铤御时英,绿眼将军会天意。"写唐代西域胡人形象,颇生动传神。《长歌续短歌》:"凄凄四月兰,千里一时绿。"用绿字写春景,也很得力。李贺爱用红、白、黑、紫等字,好像诗中有鲜明色块,风格奇特。

济慈(John Keats)描绘女神塞姬(Psyche)睡在花间,连用好几个颜色词:"Blue, silver-white, and budded Tyrian(碧蓝、银白和紫红的花苞)"。丁尼生(Alfred Tennyson)描写神话中女王,也用同样手法:"All glittering like May sunshine on May leaves/In green and gold, and plumed with green replied(像五月的阳光照在五月的树叶上,/碧绿而金黄,又

戴着绿色映衬的羽毛)."韩波(Arthur Rimbaud)有首诗写自己对韵母和色彩的主观联想:"A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu: voyelles, /Je dirai quelque jour vos naissances latentes(A 黑色,E 白色,I 红色,U 绿色,O 蓝色:韵母啊,/有一天,我会讲述你们隐秘的诞生)",似乎语言本身就能产生五颜六色的幻想。弥尔顿描写地狱的可怕情景,说那里四处是"看得见的黑暗(darkness visible)",燃烧着"黑色的火焰(black fire)",也是十分奇特的想象。这些例子说明,诗人在想象中描绘各种事物和风景,善用颜色词可以增强形象性和实感,使诗中所写历历如在目前。

69 双声叠韵

《诗人玉屑》:"双声者,同音而不同韵也;叠韵者,同音而又同韵也。"并举例说"若仿佛、熠耀、骐骥、慷慨、咿喔、霡霂,皆双声也;若侏儒、童蒙、崆峒、宠苁、螳螂、滴沥,皆叠韵也。按李群玉诗曰:'方穿诘曲崎岖路,又听钩辀格磔声。'诘曲、崎岖乃双声也;钩辀、格磔,乃叠韵也。"双声是声母相同,叠韵是韵母相同,双声叠韵可造成特别效果,在诗文中常用。李群玉诗中"诘曲崎岖"和"钩辀格磔"不仅双声叠韵,而且念起来拗口,很不顺当。这句诗写的是跋涉艰难,所以读来拗口正可以在音调节奏上体现诗句的含义。白居易《琵琶行》名句:"嘈嘈切切错杂弹,大珠小珠落玉盘。间关莺语花底滑,幽咽流泉水下滩。"嘈嘈切切为拟声叠字,间关叠韵,莺语、幽咽双声,花与滑同声同韵,可见诗人用各种手法描写激越悲哀的音乐,每个字的音调节奏都有助意义的表达。

蒲伯在《论批评》中说:"It is not enough no harshness gives offence;/ The sound must seem an echo to the sense(不能只满足于没有聒耳的噪音,/音与义当如回声彼此呼应)."他自己说到做到,如讽刺毫无生气的乏味诗句说:"And ten low words oft creep in one dull line(常常是十个压低的词在沉闷的一行里爬行)."全句用单音节词,多长音,念起来不可能有轻快的节奏,却正好传达出沉闷乏味的感觉。更妙是他模拟十二音节的亚历山大体:"That, like a wounded snake, drags its slow length along(好像一条受伤的蛇,慢慢拖着它长长的身躯爬去)."这句特长,且多长元音,形、音、义配合,讽刺亚历山大体诗句之拖泥带水,恰到好处。弥尔顿写魔鬼化为蛇诱惑夏娃,有句云:"So talked the spirited sly Snake(受撒旦附身善辩的蛇煞有介事地说)."这句连用几个 s 音,好像蛇吐露长舌,发出嘶嘶声响。这些都是音义配合协调的好例子。

70 秋　　声

欧阳修《秋声赋》是我心爱的篇什之一。通篇以形写声,以声状声,诗情浓郁,哲理深沉,真所谓一唱三叹,韵味无穷。他写秋声:"初淅沥以潇飒,忽奔腾而澎湃。如波涛夜惊,风雨骤至。其触于物也,锹锹铮铮,金铁皆鸣。又如赴敌之兵,衔枚疾走,不闻号令,但闻人马之行声。"这里用了双声、叠韵、叠字,用庚韵,声调铿锵高亢,真是掷地有声。他写秋色,惨淡萧条,写秋声,凄切呼号,又从时令、五行、音律等方面,突出春生秋实、物盛当杀的自然之理,写出秋气栗冽、砭人肌骨的寒意。然后笔锋一转,说草木入秋飘零,何况柔弱的人类:"奈

何非金石之质,欲与草木而争荣。”秋声悲凉,令人哀愁,作者给书童讲自然物理,实则是为自己寻求解脱。但那奥微的哲理,书童又岂能领会,于是有这余味无穷的结尾:“童子莫对,垂头而睡。但闻四壁虫声唧唧,如助予之叹息。”

济慈《秋颂》(*To Autumn*)也是我心爱的篇什之一,但其情调色彩均不同于《秋声赋》。《秋颂》分三节,先写秋季果实繁盛:“Season of mists and mellow fruitfulness,/Close bosom-friend of the maturing sun(迷雾沉沉、硕果累累的季节,/使万物成熟的太阳之密友).”此句多用 m 音,给人一种实在而又懒洋洋的感觉。此节末句写蜜蜂在迟开的花朵里采蜜,也用很多 m 音:“For Summer has o'er-brimmed their clammy cells(夏季早已灌满它们黏黏的蜂房).”第二节写秋景,收割后的麦田,农人守在榨汁机旁,看苹果汁从中流出,颇有风俗画意味。最后一节写秋声,夕阳西下,田野一片玫瑰色,河沿柳丛中虫声唧唧,山边传来羊羔的叫唤,蚱蜢和知更鸟在草丛林间歌唱,归巢的燕子也在空中呢喃细语。济慈写的秋天色调温暖,不像欧阳修笔下萧瑟的清秋。两者各有不同的音调色彩,写出不同的心境,然而都是写秋天的佳作,值得读者玩味。

71 江山如画

苏东坡《念奴娇》:“大江东去,浪淘尽,千古风流人物。故垒西边,人道是,三国周郎赤壁。乱石穿空,惊涛拍岸,卷起千堆雪。江山如画,一时多少豪杰!”洪迈《容斋随笔》说:“江山登临之美,泉石赏玩之胜,世间佳境也,观者必曰‘如画’。故有‘江山如画’,‘天开图画即

江山'，'身在画图中'之语。"苏东坡和洪迈的话看似相近，说的却不是一回事。诗中写景说"江山如画"，是靠文字、凭想象来体会山川之美，和真到名山大川去登临览胜并不相同。诗文描写真实生动，那是艺术，实地欣赏山川之美，则是自然，甚或是旅游。有时想象的虚构可以远胜亲眼所见的实景。到西安华清池，所见不过一个不大的水坑，白居易《长恨歌》却写得那么美："春寒赐浴华清池，温泉水滑洗凝脂。侍儿扶起娇无力，始是新承恩泽时。"至于诗中那位临邛道士找到的仙境，"楼阁玲珑五云起，其中绰约多仙子"，更不是现实中所能得见的实景。

但丁《神曲》凭想象虚构天堂地狱之景，刻画精微，常被誉为真切如画(graphic style)。弥尔顿描写亚当夏娃在伊甸园中快乐从容、天真无邪的样子，连魔鬼撒旦窥见了，也嫉妒得咬牙切齿(aside the Devil turned/For envy, yet with jealous leer malign/Eyed them askance)。文学作品里多的是诗人作家生花妙笔创造的美景，甚至真实的风景，也往往因文人的题咏或艺术家的描绘而更吸引人。王尔德(Oscar Wilde)说："Life imitates art far more than Art imitates life(生活摹仿艺术远多于艺术摹仿生活)."没有印象派画家的杰作，人们怎么懂得欣赏浓雾中扑朔迷离的伦敦街景，小桥流水上银色的雾气？与大画家泰纳的名作相比，窗口所见西下的夕阳，岂不只能算得"很二流的作品(a very second-rate Turner)"？的确，东坡名句"欲把西湖比西子，淡妆浓抹总相宜"，不是使美丽的西湖变得更美吗？

72 栩栩如生

洪迈在《容斋随笔》里说，"江山如画"是把真实当做虚构的艺术，而艺术到了炉火纯青的地步，又可以乱真。他举杜甫题画诗为例说：

“至于丹青之妙,好事君子嗟叹之不足者,则又以逼真目之。”北宋时董羽善画鱼龙,太宗建瑞拱楼,命他作四堵壁画,半年而毕。太宗与嫔御登楼,幼小的皇太子见画上飞龙,惊哭不敢视,皇帝忙下令把壁画涂掉。可见董羽画的龙栩栩如生,如他自己所说,“点其目则飞去”。西班牙大画家委拉士凯兹(Diego Velázquez)为教皇英诺森十世(Innocent Ⅹ)造像,神情毕肖,连教皇自己都说此画“troppo vero(太逼真了)”。这画置教皇宫中,据说有两教士从旁经过,一眼瞥见,以为教皇坐在那里,吓得连忙放低声音,悄悄走过。这些例子是艺术进入了真实的境地。

希腊神话有雕塑家匹革马良(Pygmalion)的故事。他爱上自己雕刻的女子像,求爱神维纳斯把雕像变成真正的血肉之躯,与他成婚。奥维德(Ovid)《变形记》(Metamorphoses)第十部有精彩描述,在西方颇有影响。莎士比亚《李尔王》第四幕第六场,双目失明的葛洛斯特(Gloucester)不堪命运折磨,想在多佛海岸跳岩自杀。埃德伽(Edgar)知道劝阻无用,故意说他们已经到了悬崖绝壁,从高处看下去触目惊心(How fearful/And dizzy 'tis, to cast one's eyes so low):“空中盘旋的乌鸦飞鸟看来只有甲虫那么大。那冒死悬在山腰采野菜的人,好像只有人头般大小。行走在海滩上的渔夫就像小耗子。泊在海边的大船小得像舢舨,舢舨更像一块浮标,小得几乎看不见。那冲打着海边无数石子的海涛声,在这么高的地方竟一点也听不见。”这形象的描绘使葛洛斯特信以为真,竟纵身跳下去,跌倒在平地。所以《变形记》和《李尔王》为我们提供了在艺术作品本身中,艺术变为真实的例子。

73 诗画异同

张彦远《历代名画记》说六书造字，“其三曰象形，则画之意也。是故知书画异名而同体也。”又论顾恺之、陆探微、张僧繇、吴道子等人用笔，得出“书画用笔同矣”的结论。赵孟頫《论画》也说：“石如飞白木如籀，写竹还应八法通。若也有人能会此，须知书画本来同。”国画和书法都用毛笔，画家多从笔法技巧的角度，论书画“异名而同体”。但张彦远“叙画之源流”把绘画起源追溯到庖牺作八卦和仓颉造字，并引“颜光禄云：图载之意有三，一曰图理，卦象是也。二曰图识，字学是也。三曰图形，绘画是也。”这就把书画说成同源同体，不仅用笔技巧相同而已。苏东坡《书鄢陵王主簿所画折枝二首》之一：“诗画本一律，天工与清新。”；又《书摩诘蓝田烟雨图》：“味摩诘之诗，诗中有画；观摩诘之画，画中有诗。”，强调文人画的诗味。所谓“离画工之度数，而得诗人之清丽。”这就更把诗、书、画视为一体，在中国传统中有很大影响。

西方人论画，往往引贺拉斯《诗艺》ut pictura poesis 一语。贺拉斯本意谓读诗如观画，有些作品宜粗看，有些宜细玩，但这个寻常类比后来被人大大发挥，成为论证诗画一律的理论根据。早在贺拉斯之前，纪元前六世纪希腊人西蒙尼德斯（Simonides of Ceos）已说过：“诗为有声之画，画为无声之诗。”大画家达·芬奇也说过类似的话，在西方影响深远。郭熙《林泉高致·画意》：“诗是无形画，画是有形诗”，钱鍪《次袁尚书巫山诗》：“终朝诵公有声画，却来看此无声诗”，也用类似的对比，与西蒙尼德斯以来西方的看法不谋而合。由此看来，中国

和西方的艺术家和批评家似乎都认为诗与画有不少共同之处，视之为互相亲近的姊妹艺术。

74 时间艺术和空间艺术

认为诗画一律，在中国和西方都是很传统的看法，然而这两种艺术毕竟不同，各具特色。诗人和艺术家从不同角度，对诗和画的艺术特性及表现能力做过不同论述。欧洲文艺复兴时期，造型艺术取得极高成就，画家和雕塑家也获得较高的社会地位，绘画成为各门艺术的典范。达·芬奇说："论表现文字，诗优于画，论表现真实，则画优于诗。所以我认为，画优于诗。"在他看来，绘画借助于解剖和透视，最能体现探索自然和追求实验知识的科学精神，最能充分完成艺术摹仿自然的任务，所以绘画高于诗。

到十八世纪，德国诗人和理论家莱辛(G.E.Lessing)著《拉奥孔》(*Laokoon*)，指出绘画是空间艺术，只表现瞬间片刻(Augenbick)，诗则是时间艺术，可逐步展现事物发展的过程。绘画选取的片刻具"包孕性"(prägnant)，蕴涵发展的潜在势能，诗则可以充分展示事物的变化过程，所以并非诗画一律。莱辛以罗马诗人维吉尔(Virgil)描述拉奥孔父子被海蛇咬死的一段文字，与著名的希腊拉奥孔群雕相比较，说明诗人可以把海蛇来缠绕拉奥孔父子的前后情形以及父子三人的痛楚描绘得淋漓尽致，雕塑家却只能选取痛苦达到最极端之前的一刻，表现同样的情节而尽量留有余地，让观者以想象去补充前后发生的情形。画家可以充分表现某一瞬间所见的一切，但无法表现时间上连续发生的事情。

嵇康有诗句云:"目送归鸿,手挥五弦。"在诗人,这算不得什么造语非凡的警句,但《世说新语·巧艺》载顾恺之语:"画'手挥五弦'易,'目送归鸿'难",说明中国古代画家自己已经意识到描绘一个连续过程的困难。读莱辛的《拉奥孔》,正可以帮助我们理解古人片言只语中包含的道理。

75 存形与传神

韩非《外储说左·上》记齐王问:"画孰最难者?"画工答道:"犬马最难,……鬼魅最易。"人们习见犬马,容易看出画得好不好,而鬼魅无形,就难以判断像不像。可见古人早认为画能存形,要描摹得像。张彦远《历代名画记》载陆机之言,就说"宣物莫大于言,存形莫善于画"。

然而中国画并没有在存形方面充分发展,不讲求形似逼真,却很早就提出传神和气韵的概念,主神似,不求形似。顾恺之谓讲"以形写神",谢赫《古画品录》论画之六法,就把"气韵生动"提到首位,而把"应物象形"、"随类赋彩"列为三、四。荆浩《笔法记》更区分似与真,认为"似者,得其形,遗其气。真者,气质俱盛"。欧阳修《盘车图》:"古画画意不画形,梅诗咏物无隐情。"沈括《梦溪笔谈》称赞说"此真为识画也",并且断言"书画之妙,当以神会,难可以形器求也"。苏东坡说:"论画以形似,见与儿童邻",更把形似极力贬低。董其昌认为"画家以神品为宗极,又有以逸品加于神品之上者,曰:失于自然而后神也。"这就把摹写自然与画中极品对立起来。

国画以文人画为正宗,讲究韵味,不注重工笔技巧。其优点是好

的作品有高雅的韵味和意趣,但缺点是写实能力有限,不能惟妙惟肖地摹写自然。明代顾起元《客座赘语》记载利玛窦来华,给皇帝献上的贡品有圣母和天主像,就惊叹"其貌如生。身与臂手,俨然隐起帧上。脸之凹凸处,正视与生人不殊。"人问西洋画何以能如此逼真,利玛窦就讲了透视和投影之法,说:"中国画但画阳不画阴,故看之人面貌正平,无凹凸相,吾国画家兼阴与阳写之,故面有高下,而手臂皆轮圆耳。"西方从来以艺术为摹仿自然,注重写实技法,西画在存形方面,也的确胜于讲传神和写意的国画。

76 中西画风之异

西方人初见中国画,不知道如何欣赏,往往斥为原始幼稚。十八世纪意大利思想家维柯(G. Vico)在《新科学》里,就批评中国画不懂投影,没有高光和明暗变化,没有透视的深度感,所以"极为粗糙"。十七、十八世纪欧洲曾掀起中国热,艺术上有所谓"中国风"(chinoiserie),如华多(Jean Antoine Watteau)、布歇(Francois Boucher)等大画家都描绘过他们想象中之中国。但那只是西方人的想象,与中国画并无交涉。直到十九世纪末和二十世纪,西方人才懂得中国画的价值,各大博物馆也收藏许多中国画精品。

西画在明末传入中国,虽曾引起一阵惊叹,但很快就受到文人画家的抵制。晚年入基督教的画家吴历,也拒绝采用西洋画法,其《墨井画跋》说:"我之画不求形似,不落窠臼,谓之神逸;彼全以阴阳向背形似窠臼上用工夫。即款识,我之题上,彼之识下,用笔亦不相同。"读清人邹一桂《小山画谱》,更可以明显见出中西画风之难于调和。

邹一桂批评文人画忽略形似，甚至说苏东坡贬低形似，乃因“此老不能工画，故以此自文”，“直谓之门外人可也”。可是他讲起西画，虽然深知其形似逼真，却仍然偏执一面。他承认“西方人善勾股法，故其绘画于阴阳远近不差锱黍。所画人物屋树皆有日影，……布影由阔而狭，以三角量之。画宫室于墙壁，令人几欲走进。”但他又说西画“笔法全无。虽工亦匠，故不入画品”。由此可知，何以清代西洋画家供职画院，其中有像意大利人郎世宁(Giuseppe Castiglione)那样的佼佼者，以油画技巧结合中国画法，佳作不少，却终究不能产生很大影响，也得不到文人士大夫们的赏识。

其实中西绘画风格各异，二者不必强合。懂得用不同目光和标准，去欣赏这迥然不同的两种伟大艺术，才能使我们的眼界更为开阔，修养更加丰富。

77　透视法与“掀屋角”

绘画讲透视，在西方是文艺复兴时代一大成就。欧洲中世纪绘画在远近比例上，并无原则可循，到十五世纪，随着科学兴趣的增长，透视才成为画家普遍运用的法则，所谓透视，乃取一固定视点和视平线，所画景物随其与视点距离远近确定大小，整幅画面有如亲见，给人以逼真的幻觉。意大利画家曼坦纳(Andrea Mantegna)作于1480年之《死去的基督》，就以首幅完善运用透视法之作品著称于世。此画采用特别的角度，从脚底看过去，基督的头部在最远端，所以躺在卧榻上的基督整个身躯缩得很短，而比例精确，使观者有身临其境之感。当时透视法也形成理论，如画家皮埃罗·德拉·弗兰切斯伽(Piero

della Fancesca)便有专著，谓“绘画由三个主要部分组成，即构图、透视、赋彩”。所谓透视，即“形象轮廓按比例缩小，各就其位”。达·芬奇《笔记》也说，绘画第一要求有浮雕式的实感，而比实感之产生，则要“运用透视之三部分，即形体之清晰度愈远愈弱，体积愈远愈小，颜色愈远愈淡。”

中国画无透视，但并非不知透视之理。沈括《梦溪笔谈》：“李成画山上亭馆及楼塔之类，皆仰画飞檐，其说以谓自下望上，如人平地望塔檐间，见其榱桷。此论非也。大都山水之法，盖以大观小，如人观假山耳。若同真山之法，以下望上，只合见一重山，岂可重重悉见，兼不应见其溪谷间事。又如屋舍，亦不应见其中庭及后巷中事。若人在东立，则山西便合是远境；人在西立，则山东却合是远境。似此如何成画？李君盖不知以大观小之法。其间折高、折远，自有妙理，岂在掀屋角也！”由此可知，李成已略解透视之法，但国画山水并不求透视之真，所以沈括认为真要用透视，只能见一重山而不能重重悉见，“似此如何成画”？中西画风之别，这又可著一例。

78　艺术与抽象的哲理

黑格尔《美学》给美的定义是“理性的感性显现”。他认为只有在古代希腊，感性艺术和理性内容才达于完美的平衡，所以艺术的黄金时代在希腊远古，而自中世纪以来，依靠物质材料的艺术已无法充分表现精神内容。于是他说，艺术已经是“过去的东西”。只有在纯思辩的哲学里，理性或精神才得以复归自身，哲学取代艺术，成为理性显现的形式。

这理论当然含有哲学家的傲慢与偏见，但也提出了一个重要问题，即感性艺术与抽象哲理之关系。哲学思辨亦须语言形式，但其形式可以较抽象，而在艺术，形式却具体且与内容不可分。如果艺术不讲感性形式，而一味追求哲理或神秘经验，超越具体形式去做哲学做的事情，就很可能造成自我异化。在艺术中谈玄，往往变成故弄虚玄。某些现代艺术力求摆脱具体形式，表现抽象意识，结果愈来愈脱离艺术本身特点。二十世纪初立方体派、未来派、野兽派、超现实主义派等否定具象的重要，后来抽象艺术更摈除具体形象，其中怪诞的作品除非有人告诉你，否则你完全不知作者想表现什么意思。结果是职业的批评家应运而生，其余人心中却不甚了了，只好人云亦云，随声附和。这几乎造成安徒生童话《皇帝的新衣》所讽刺的那种欺骗、愚昧和附庸风雅相结合的局面，看不懂的人因为别人说好，自己也说好，这就须得一个像天真孺子那样的勇者，敢于大胆喊出“皇帝没有穿衣服”的真话。

中国古人谈玄，往往攀附禅宗。刘克庄《题何秀才诗禅方丈》早说：“诗家以少陵为祖，其说曰：语不惊人死不休；禅家以达摩为祖，其说曰：不立文字。诗之不可为禅，犹禅之不可为诗也。……夫至言妙义，固不在于言语文字，然舍真实而求虚幻，厌切近而慕阔远，久而忘返，愚恐君之禅进而诗退矣。”这话值得我们深思。

79 绘画与时间的表现

莱辛《拉奥孔》以绘画雕塑为空间艺术，诗为时间艺术，认为绘画雕塑无法表现事物在时间里的变化。这一看法有合理性，但也有局

限。其实诗也可以像绘画那样细致入微地刻划,荷马史诗《伊利亚德》(*Iliad*)第十八部有一百五十多行诗描绘阿基力斯的盾牌,详尽细密,为西方所谓如画之诗(ekphrasis)典范。这种详尽描写展示空间里的事物,但不叙述时间里的过程。到二十世纪,法国新小说(nouveau-roman)更把纯粹的描写推到极端,一反传统小说表现人物情节发展的叙述手法,往往详尽刻划细节而不讲明时间的接续。打破或故意打乱时间观念,可以说正是现代实验性小说的一个特点。

另一方面,画家也力求表现时间过程。一个最基本的方法是叙事画,用连续画面表现情节发展。从古代叙事壁画到现代的漫画和连环画,都是明显的例子。更有趣是画家在同一画面表现不同情节,如汉斯·麦姆林(Hans Memling)1480年所作《圣玛利亚的七件喜事》,从天使告知受孕到基督复活、圣母升天,在同一幅画中描绘了圣母一生中七个不同时刻的场景。又如葛佐利(Benozzo Gozzoli)1460年所作《莎乐美之舞》,在画面中央描绘莎乐美为希律王跳舞,左侧画施洗者约翰被砍头,远景画莎乐美将约翰的头献给她母亲。近代立方体派(Cubism)和未来派(Futurism)也都力求打破绘画的静态而表现时间中的动感,杜香(Marcel Duchamp)《下楼梯的裸女》就是其代表作。中国画长卷也往往在同一画面描绘不同场景,如明清以来许多画家爱取白居易《琵琶行》为题材,把叙事长诗变成一幅画。现藏美国堪萨斯纳尔逊艺术博物馆明代仇英的《浔江送别图卷》,就是这类长卷的名作。不同艺术都尽量超越本身局限,争取获得更丰富的表现力,而形式的局限正好是艺术家发挥创造性的机缘。

80 艺术和非理性的想象

艺术有别于抽象之哲理,不同于严密的科学,一个重要原因在于艺术须有超乎寻常的想象,可以不按常理来构造。十四世纪尼德兰画家玻什(Hieronymus Bosch)在奇特想象和形象的怪诞组合方面,就是一位罕见的奇才。他善于描绘中世纪神秘主义者所幻想的天堂,也更善于描绘他们想象的地狱。玻什所画《最后审判》、《尘世享受之乐园》、《圣安东尼的诱惑》等作品,都充满了奇形怪状的魑魅魍魉,荒诞不经,匪夷所思。在幽暗的背景上,突然有噩梦中才可能出现的各种妖鸟怪兽、朽木枯株和毒鱼虫豸,它们随意变幻,组合成妖魔鬼怪的躯体,折磨和吞噬有罪的灵魂。然而玻什所画地狱鬼怪固然有阴森可怖的一面,却又不无漫画式的夸张,甚至带着滑稽可笑的喜剧色彩。整幅画面有几乎是无可抗拒的吸引力,使你不能不仔细观看每处细节,而在这当中,艺术家希望传达的宗教和神秘的意义,也就靠奇特的形象和色彩进入你的头脑胸怀。玻什作品的夸张和非理性想象,历来都得到人们的赞赏。

沈括《梦溪笔谈》讲到书画,也明确认识到评鉴艺术不能拘泥于常理。其说曰:“书画之妙,常以神会,难可以形器求也。世之观画者,多能指摘其间形象、位置、彩色瑕疵而已,至于奥理冥造者,罕见其人。如彦远《画评》言王维画物,多不问四时,如画花,往往以桃、杏、芙蓉、莲花同画一景。予家所藏摩诘画《袁安卧雪图》,有雪中芭蕉,此乃得心应手,意到便成,故造理入神,迥得天意,此难可与俗人论也。”王维《袁安卧雪图》早已失传,但冬天雪景中居然有热带植物

芭蕉葱茂,当然是不问四时,不合常理。沈括肯定此画自有奥理,雪中芭蕉也就成为中国画里艺术不按常理最有名的例证。

81 静物花卉的寓意

尼德兰画家玻什(Bosch)以描绘怪诞诡谲的形象著称,但那看似荒诞的画面,其实都含有寓意。如所画魔鬼折磨死后伏罪的罪魂,乃中世纪宗教画传统题材,不外是惩恶劝善之意。西方即使有浓郁世俗色彩的静物画,也往往暗含寓意和哲理。这些画大多描绘花卉水果、食品餐具、书籍乐器之类,色彩鲜艳,刻画得穷形尽相,有强烈的质感,表现富有的市民阶层对现实生活的满足和希求。然而静物画并非只停留在物质表面,却含有精神和宗教的寓意,即艺术理论名家潘诺夫斯基(Erwin Panofsky)所谓“隐蔽的象征(disguised symbolism)”。如画面是娇嫩艳丽的鲜花,其中却有几朵已见枯萎;香甜可口的瓜果,却有一个已开始霉烂;在华丽的桌布上,却有苍蝇、蜥蜴、蛇或别的爬虫,这都在提醒人们物质速朽,人生短暂,美中总有不足。更明显是以“虚妄(Vanitas)”为题目的静物画,画面常有代表时间流逝的沙漏,饮尽的酒杯,燃尽的蜡烛或油灯,古旧的书籍或乐器,而中心则赫然是一骷髅,使人想起莎士比亚笔下,哈姆莱特在坟场见到宫廷小丑尤利克的头骨,禁不住对人生无常大发一通感慨。

传统国画的花鸟,无论花卉翎毛、草木鱼虫,也往往寄托画家的思绪情怀,有深意存焉。如王冕善画梅,自题墨梅云:“吾家洗砚池头树,个个花开淡墨痕。不要人夸颜色好,只留清气满乾坤。”寒冬独放的梅花,历来是君子孤傲气节的象征。清初恽寿平自题所画梅花,用

意亦同："古梅如高士，坚贞骨不媚，一岁一小劫，春风醒其睡。"《论语·子罕》："岁寒，然后知松柏之后凋也。"画家爱画松、竹、梅岁寒三友，就是取《论语》文意。此外，莲、菊、牡丹等花卉，都各有寓意。所以看画即读画，不仅观赏形象色彩，更须懂得图画蕴含的意味。

82 艺术想象与文艺批评

沈括《梦溪笔谈》提到王维曾画"雪中芭蕉"，认为虽不合常理，却"造理入神，迥得天意"，不得以常理苛责之。可是他在同一本书里，又批评杜甫《古柏行》："霜皮溜雨四十围，黛色参天二千尺"，说"四十围乃是径七尺，无乃太细长乎？"王维"雪中芭蕉"固然是艺术的想象，杜甫"四十围"而高"二千尺"之古柏，又何尝不是艺术的想象？王维画"难可以形器求"，杜甫诗何以就得按日常尺寸比量呢？朱鹤龄注杜诗，就说此句"皆假象为词，非有故实"；仇兆鳌也说，这"只是极形容之辞，如《秦州》诗"高柳半天青"，柳岂能高至半天乎？"《孟子·万章上》早谓："说诗者，不以文害辞，不以辞害志"，并举《云汉》之诗为例："周余黎民，靡有孑遗。"说"信斯言也，是周无遗民也。"这就是说，诗里的夸张不能照字面直解，"周余黎民，靡有孑遗"只是强调灾害严重，并不是说周人遭灾之后，死得连一个人也没有了。

这里就提出一个带普遍性的问题，即艺术想象和理性批评之关系。艺术须合乎情理，而为了传达强烈的思想感情，又往往需要夸张的表达。夸张与情理总形成一定张力，越界太过，就会使整个表达陷于崩溃。贺拉斯《诗艺》一开头就说："要是一个画家决定在人的头下面加上马的颈项，再在肢体上添加取自各处的杂色羽毛，结果使一个

脸上看去还算漂亮的女人,下面却拖着一条奇形怪状、颜色暗淡的鱼尾巴,如果看见这样一幅画,你们能不发笑吗?”后来的艺术早已创造出比贺拉斯所讥讽的还怪诞得多的形象,但他所表达的意思仍然值得我们注意。想象和理性,夸张和情理,艺术就是要平衡互相矛盾的各种要求,而能否达到完美的平衡,正可以见出艺术家才能天赋的高低。

83 诗和历史

亚理士多德《诗学》比较诗和历史,认为历史叙述已经发生的事,诗则摹仿按必然律或概然律可能发生的事,历史记录事物的实况和现象,诗则揭示事物的本质,所以他认为“诗比历史更带哲理、更严肃;诗往往讲述具普遍性的事物,历史则讲述个别的事物。”柏拉图曾以诗为虚构而贬低其意义,亚氏此说后来就成为为诗辩护一个极为有力的证据。

有些研究中国文学的汉学家认为中国诗没有虚构,都是真实生活和诗人经验的实录,所以也没有字面以外的讽喻意义,西方诗则是想象的虚构,有超越性的精神和讽喻意义。这几乎把中国诗看成亚理士多德理解的历史,而只有西方诗才带有哲理,具普遍意义。

然而这种看法并不符合中国文学和历史的实际。《孟子·万章上》讲到读诗,要人“不以文害辞,不以辞害志”,指出文学的夸张不能依字面直解。然而《尽心下》讲到读史,《尚书·武成》篇记武王伐纣,有杀人多到血流飘杵的话,孟子却不接受这样的夸张,并说“尽信书,则不如无书。”可见孟子已明确区分诗和历史,认为诗可以夸张,历史

的叙述却必须可靠,不能言过其实。《老子》早说:"信言不美,美言不信",指出美好的话和真实可靠的话不同。王充著《论衡》,反对"众书并失实,虚妄之言胜真美",要"诠轻重之言,立真伪之平"。但他却有《艺增》一篇,特别指出圣人经典的语言也不免"出溢增过其实",所以从"艺"的角度看来,不过分的夸张是完全允许的,和流言蜚语有明确区别,所谓"经艺之增与传语异也"。这些例子都证明,中国古人已明确区分文学和历史叙述,而其分别就在美和真、虚构和实录。

84 历史和历史的叙述

孟子说:"尽信书,则不如无书。吾于《武成》,取二三策而已矣。"那是因为《尚书·武成》篇叙述殷周之际战事,词句夸张,孟子表示怀疑。可见孟子已见出历史事实和历史叙述的分别,前者乃客观存在,后者是人为叙述,不一定完全符合历史真相。不过他并没有因此否认武王伐纣为历史事实,只说史书的有关叙述,他只取其中一小部分,显然指叙述基本事实的部分。刘勰《文心雕龙·夸饰》说事物的精神极难摹写,所以想象和夸张无可避免。他举出古代典籍中许多例子,认为夸饰有其道理,但"夸过其理,则名实两乖",必须"使夸而有节,饰而不诬",才既有表现力,又不至引人误解。中国古人对历史叙述中的夸张,早有合理认识,对过度的夸张和不合情理的虚构,像孟子那样表示怀疑,同时又强调信史,注重史德。

西方和中国一样,历史和文学及修辞学在古时并无明显区别,人们对历史叙述中可能的夸张和虚构,也并非没有认识。十八世纪时,德国学者克拉登纽斯(J.M.Chladenius)指出,史家都有自己的"观

点”，历史事件和“事件之概念”有所区别。洪波特（Wilhelm von Humboldt）认为史家的任务不仅在记录史实，更须发现事件发展之“内在因果关系”。他认为历史和诗都是“自然之摹仿”，所以史家须如诗人运用想象，由片断的史实，建构出历史叙述圆满的整体。当代学者海登·怀特（Hayden White）尤其强调历史如小说一般，要运用想象和各种修辞手段，所以历史叙述乃“再现事实之虚构（fictions of factual representation）”。然而认识到历史叙述可能有夸张和虚构，取决于史家观点，甚或表现某种意识形态，并不能由此便否认历史事件本身的真实性。以为世间无所谓真实，一切只是叙述和虚构，那不过是历史虚无主义者的自欺欺人之谈。

85 祸福相倚

索福克勒斯（Sophocles）《俄狄浦斯王》（*Oedipus Tyrannus*）也许是最著名的希腊悲剧。俄狄浦斯一心想伸张正义，找出杀死国王拉伊俄斯（Laius）的凶手，追查结果，发现自己不仅就是那在逃的凶犯，而且所杀者乃其父，所娶者乃其母。更可悲者，他前此所做的一切，正是为躲避杀父娶母的可怕宿命，却不料无意中一步步走向命定的结局。此剧结尾合唱道出人生无常，祸福相倚的哲理，说俄狄浦斯曾猜破怪兽斯芬克斯（Sphinx）之谜，集智慧与权力于一身，转瞬之间却发现自己罪孽深重，为世间最可悲可怜的人。剧终最后一句话：“一个人未死之前，只要尚未最后摆脱痛苦，就不能说他幸福”，的确使人深感命运不可捉摸，穷通之途不由人控制。

亚理士多德说，诗通过个别表现一般，所以神话人物虽不同常

人，其遭遇离奇，也非一般经历，但其故事却具普遍性。我们看俄狄浦斯的悲剧，不会觉得与我无关，因而无动于衷，却会产生怜悯和恐惧，引发对人生哲理的思考。祸福相倚，命运无常，这是希腊悲剧明确的主题之一，所以希腊悲剧也常被人称为"命运悲剧"。《老子》五十八章："祸兮，福之所倚；福兮，祸之所伏"，讲的正是同样道理。第二章早说不仅祸福，而且天下事物无不相辅相成："有无相生，难易相成，长短相形，高下相盈，音声相和，前后相随，恒也。"《诗·小雅·十月之交》："百川沸腾，山冢翠崩，高岸为谷，深谷为陵"，以山川谷岸的变化，讲出盈虚盛衰的辩证之理。刘禹锡《乌衣巷》："朱雀桥边野草花，乌衣巷口夕阳斜。旧时王谢堂前燕，飞入寻常百姓家。"此诗历来被人传诵，认为道尽了由繁华金粉转而为破败衰落的凄凉。这固然不同于希腊悲剧，但在低回含蓄之中，也同样表达了盛衰交替、祸福相倚之理。

86 悲剧意识

有不少学者指出，亚理士多德在《诗学》中讨论的悲剧，在中国、印度等东方国家的文学传统里并不存在。西方悲剧摹仿现实，并不忌讳现实中的灾难痛苦，而东方文学注重伦理教化，哪怕戏里有悲痛可哀的情节，结尾也大多是皆大欢喜的大团圆。这种看法大致不错，因为就形式而言，中国传统戏曲确实没有西方那种悲剧。但这并不等于东方人没有悲剧的感受或悲剧意识。

悲剧一个重要特点是悲剧人物并非完美无缺，如俄狄浦斯杀父娶母，造成悲剧结局。但他不是杀人越货的罪犯，不是坏人，却比一

般人更高尚,有更伟大的胸襟和魄力,他犯过失也绝非有意,而完全是命运作弄。正由于他既比一般人崇高,又遭逢可怕的命运,远甚于一般人生活中的痛楚,我们才会既同情他,又深感人之局限和悲惨命运之可怕。所谓悲剧感,就正是对人之崇高和局限两方面的辩证认识。亚理士多德所谓悲剧人物的过失(hamartia)因此不能从道德意义上理解,好像悲剧之所以发生,都是悲剧人物的过错,咎由自取,罪有应得。悲剧人物往往处在高位,身不由己,所以悲剧有外在环境的因素。加拿大批评家弗莱论及此点,形象地说:"大树比草丛更容易被闪电击中(great trees more likely to be struck by lightning than a clump of grass)"。中国俗语"树大招风"和西方关于橡树和芦苇的寓言,都表达了同样观念。三国时李康《运命论》:"故木秀于林,风必摧之;堆出于岸,流必湍之;行高于人,众必非之",便道出身处高位与悲剧命运的关系。曹植《野田黄雀行》:"高树多悲风,海水扬其波。利剑不在掌,结友何须多?"他因为受哥哥魏文帝曹丕猜忌,忧郁不得志,亲近的朋友都被剪除,有感而发,诗里也用了树大招风的比喻。这当中表现出的抑郁悲愤和无可奈何,就正是一种悲剧意识。

87 回文与连环

《诗人玉屑》说回文诗是"倒读亦成诗也",并以苏东坡《题金山寺》为例:"潮随暗浪雪山倾,远浦渔舟钓月明。桥对寺门松迳小,巷当泉眼石波清。迢迢远树江天晓,蔼蔼红霞晚日晴。遥望四山云接水,碧峰千点数鸥轻。"此诗倒读即另成一首:"轻鸥数点千峰碧,水接云山四望遥。……明月钓舟渔浦远,倾山雪浪暗随潮。"从魏晋时代

苏蕙《璇玑图》以来，中国历代都有回文诗，其中一体为连环，上下各句有词句重复呼应。再以东坡《赏花》为例："赏花归去马如飞，去马如飞酒力微。酒力微醒时已暮，醒时已暮赏花归。"

西方由于文字语法不同，没有这种顺来倒去都可读的回文诗，但有类似东坡《赏花》诗这样的连环诗。如法国诗人缪塞(Alfred de Mussel)所作《歌》(*Chanson*)："A Saint-Blaise, à la Zuecca, /Vous étiez, vous étiez bien aise/A Saint-Blaise, à la Zuecca, /Nous étions bien là. / Mais de vous en souvenir/Prendrez-vous la peine? /Mais de vous en souvenir/Et d'y revenir, /A Saint-Blaise, à la Zuecca, /Dans les prés fleuris cueillir la vervenine, /A Saint-Blaise, à la Zuecca, /Vivre et mourir là."(在圣布莱，在茹卡河上，你曾觉得，觉得那么舒适，在圣布莱，在茹卡河上，我们是那么愉快。但你可愿意，再去回想？但你可愿回想，再回到那方，在圣布莱，在茹卡河上，在绿茵中采摘花草，在圣布莱，在茹卡河上，在那里终老！)英国诗人赫伯特(George Herbert)作《花环》(*A Wreath*)，略谓为其所爱献上花环，她的纯朴天真可使他改变各种恶习而归于正道。这是诗人用连环词句巧妙织成的诗之花环："A wreathed garland of deserved Praise, /Of Praise deserved, unto thee I give, / I give to thee, who knowest all my wayes, /My crooked winding wayes, wherein I live, /wherein I die, not live; for life is straight, /Straight as a line, and ever lends to thee, /To thee, who art more farre above deceit, / Then deceit seems above simplicitie. /Give me simplicitie, that I may live, / So live and like, that I may know thy wayes, /Known them and practise them: then shall I give/For this poore wreath, give thee a crown of praise."

中西文学中这种回文连环式作品，表现出诗人对诗歌语言的热爱，成熟的技巧，以及对完美形式的追求，值得我们玩味欣赏。

88 怀古思旧

十五世纪法国诗人维雍(Villon)有诗追怀过去,其每节重复的结句最有名:“Mais oúsont les neiges d’antan(但昔日白雪,而今安在)?”这使人想起苏东坡《赤壁赋》名句:赤壁战前,曹操气概不可一世,“酾酒临江,横槊赋诗,固一世之雄也,而今安在哉?”两者都在追怀过去曾经存在的美或荣耀,并以此表示对现在的不满足。从希腊对远古黄金时代的幻想到十九世纪浪漫派对中世纪神秘性的迷恋,直到当代保护环境、珍惜自然、“绿色和平”等各种反对现代化、工业化后果的思想和运动,西方历史上一直存在不同程度的怀古观念。孔子自谓“述而不作,信而好古”,中国文化里的怀古观念更形成一个悠远的传统。《诗·邶风·绿衣》:“我思古人,实获我心”,就很能代表这种传统精神。对于过去,人们往往容易产生怀念之情,甚至忘记当时实际存在的种种痛苦和不愉快,在回忆中美化过去的事物。俄国诗人普希金有一首小诗《假如生活欺骗了你》(*Если жизни тебя обманет*),略谓我们总是不满现在而缅怀过去,现在的一切都短暂且必将消逝,而在回忆中,逝去的一切都会变得可爱。

许多人怀古思旧,就像《赤壁赋》里那个悲观的客人,深感人生短暂无常,难成什么大事业,于是对现实人生持消极否定的态度。东坡的高明,就正在于能摆脱不切实际的幻想和无端的烦恼,意识到“天地之间,物各有主。苟非吾之所有,虽一毫而莫取。”此即《老子》四十六章所谓“祸莫大于不知足;咎莫大于欲得。故知足之足,常足矣。”《文选》载张景阳《咏史诗》,也有类似含义:“远人知止足,遗荣忽如

抽。……顾谓四座宾,多财为累愚。"依据现实环境和人的能力,定出可以达到的目标,随时保持生活的情趣和进取心,这不一定是消极的人生观,其中颇有值得我们深思的道理。

89 孤 芳

德国诗人 Angelus Silesius 有一首小诗 *Ohne Warumc*(《无所谓理由》):"Die Ros' ist ohn'Warum, sie blühet, weil sie blühet,/Sie archt't nicht ihrer selbst, fragt nicht, ob man sie siehet."(玫瑰无所谓理由,花开时自开,既不留意自己,也不问是否有人理睬。)此诗意指宇宙万物乃自为的存在,无关人的好恶取舍,略如《老子》第五章所谓"天地不仁,以万物为刍狗。"玫瑰并不自省其美,其意则近于《庄子·齐物》,"毛嫱、西施,人之所美也;鱼见之深入,鸟见之高飞,麋鹿见之决骤",也就是说,自然万物并不认同人的美丑价值。李贺《金铜仙人辞汉歌》:"衰兰送客成阳道,天若有情天亦老",这句妙在假设语气的"若"字,说明天本来无情。

但咏花诗大多借花咏人,而不是说花与人无关。华兹华斯悼念一位早逝的少女,把她比为开在荒野、不为人知的鲜花:"She dwelt among the untrodden ways/Beside the springs of Dove,/A Maid whom there were none to praise/And very few to love/A violet by a mossy stone/Half hidden from the eye! /——Fair as a star, when only one/Is shining in the sky."(她住在多弗泉边,人迹罕至的地方,少有人爱过她,更无人给她赞扬;乱石边开放的紫罗兰,半被荒草遮掩!明媚有若孤星,独自在天边闪现。)这就不是从花的角度,而是从人的角度,惋惜好花开在

荒僻处,不为人所赏。在中国,屈原《离骚》“惟草木之零落兮,恐美人之迟暮”,开创了以香草美人比喻君子的传统,咏花往往是咏人或自况。如李商隐《赋得桃李无言》:“夭桃花正发,秾李蕊方繁。应候非争艳,成蹊不在言。静中霞暗吐,香处雪潜翻。得意摇风态,含情泣露痕。芬芳光上苑,寂默委中园。赤白徒自许,幽芳谁与论。”再如陆游《卜算子·咏梅》:“驿外断桥边,寂寞开无主。已是黄昏独自愁,更着风和雨。　无意苦争春,一任群芳妒。零落成泥碾作尘,只有香如故。”常言孤芳自赏,就是指这样一种孤傲高洁的情调。

90 说“鉴”

文言所谓鉴,就是镜子。《诗·柏舟》:“我心匪鉴,不可以茹”,是说我的心不是镜子,不能照见一切。照镜子可以看清人的面貌,所以鉴引申出辨认、考察等义。白居易《百炼镜》:“太宗常以人为镜,鉴古鉴今不鉴容”,就以镜为喻,用鉴的引申义。《诗·荡》:“殷鉴不远,在夏后之世。”郑玄笺:“此言殷之明镜不远也,近在夏后之世。”谓汤诛桀也,后武王诛纣。今之王者,何以不用为戒。”是说历史好比一面镜子,可以审人度己,从中吸取教训。白居易《隋堤柳》以隋炀帝耗竭民力修运河,导致隋之衰亡为例,说“后王何以鉴前王?请看隋堤亡国树!”司马光编纂史书,名为《资治通鉴》,意即历史可为吏治提供一面镜子。巧得很,英国十七世纪初有尼柯尔斯(Richard Niccols)著史书,题为 *Mirrour for Magistrates*,用语和意思都与《资治通鉴》契合。其实中世纪欧洲有许多书都以拉丁文 speculum 即鉴字为名。如十三世纪 Vincent of Beauvais 著有一部百科全书,就名为 *Speculum naturale*, *his-*

torale doctrinale 即《自然、历史、教义之镜》。

历史可以为鉴，艺术亦如是。郭思《画论》："古人必以圣贤形象，往昔事实，含毫命素，制为图画者，要在指鉴贤愚，发明治乱。"柏拉图说艺术家表现事物，就像翻转镜子，只反映事物表面。他本意贬低艺术，却也开创了西方把艺术摹仿与镜子相比的传统。哈姆莱特对一帮演员说，表演不要太夸张，因为"playing, whose end, both at the first and now, was and is, to hold as twere the mirror up to nature: to show virtue her feature, scorn her own image, and the very age and body of the time his form and pressure."（戏剧的目的从来像是对自然举起一面镜子：使美德看见自己的容貌，让丑恶知道自己的嘴脸，更为当世众人显露世态人情的真相。）可见鉴或镜子以其明净和映物的特性，常常成为我们推究哲思心理，或论文谈艺的一个重要比喻。

91 魔　镜

镜子能映照一切，使人觉得似乎有魔力存乎其间。王嘉《拾遗记》说苌弘给周灵王"献异方珍宝"，其中"有如镜之石，如石之镜。此石色白如月，照面如雪，谓之月镜。"可见古时人们把镜子视为珍奇。乔叟《坎特伯雷故事集》提到一魔镜，可以给人看未来之事，辨认敌友；女人若有此镜，可以监视情人是否到处拈花惹草，对她不忠。据传美迪奇的凯瑟琳（Catherine de Medici）就有一柄预见未来的魔镜，巴尔扎克小说中曾加以描绘。格林童话《白雪公主》中，妖冶的王后有一面魔镜，她总是对镜问道："Spieglein, Spieglein an der Wand, /Wer ist die Schönste im ganzen Land（墙上的镜子，小镜子，/世上谁最美

丽)?"

西方的魔镜似乎多与巫术魔法相关,而中国传说里的魔镜,却往往能使妖魔现形,即所谓照妖镜。《西京杂记》载汉宣帝就有"毒国宝镜一枚,大如八铢钱。旧传此镜见妖魅,得佩之者为天神所福。……帝崩,镜不知所在。"李商隐《李肱所遗画松诗书两纸得四十一韵》:"我闻照妖镜,及与神剑锋。寓身会有地,不为凡物蒙",便反其意而用之,说真正的宝物是不会永远埋没无闻的。《西游记》第六回写猴王大闹天宫后,天兵去捉拿,猴王善变,靠托塔李天王用照妖镜观望,才最终擒住孙大圣,为后来情节的发展打下基础。但最有名的照妖镜也许是《红楼梦》第十二回所谓风月鉴。贾瑞见王熙凤而起淫心,被风姐戏弄羞辱,害单相思病倒。一道士给他一面镜子,说此物"专治邪思妄动之症,有济世保生之功",但"千万不可照正面,只照他的背面,要紧,要紧!"贾瑞照背面见是一骷髅,正面却见风姐在招呼叫他,于是进入镜中,与风姐云雨欢快。如此几番之后,便一命呜呼了。《红楼梦》又名《风月宝鉴》,可见这象征对整部小说及其梦与幻之寓意,都有重要的含义。

92 解读"风月鉴"

《红楼梦》第十二回写贾瑞害单相思,一跛足道士给他一面镜子,名"风月宝鉴",嘱咐他只能看背面,不可看正面。贾瑞看背面见一骷髅,吓得连忙掩住,转过去再看正面,却见美艳的凤姐在招手呼唤。这一正一反,似乎表现出传统意识一个根深蒂固的偏见,即以漂亮女人为红颜祸水,并指出红粉的实质即为骷髅。

表面看来，这层意思好像很明显，但《红楼梦》并非宣扬伦常纲纪传统道德之书，我们稍做推敲，就发现风月鉴的寓意并不那么简单。书中所写贾瑞分明是自生邪念，自作自受。他死后家人架火要烧毁风月鉴，那镜子却哭道："谁叫你们瞧正面了！你们自己以假为真，何苦来烧我？"这"以假为真"四字正是关键。《红楼梦》开篇早已明言，全书虽满纸荒唐，却有深意存焉，故意"将真事隐去，……故曰'甄士隐'云云。……用假语村言，敷演出一段故事来，……故曰'贾雨村'云云。此回中凡用"梦"用"幻"等字，是提醒阅者眼目，亦是此书立意本旨。"稍后更有"太虚幻境"那副著名对联："假作真时真亦假，无为有处有还无。"如此看来，镜中之像正是梦，是幻。王熙凤对贾瑞并无情意，他在镜中见凤姐点头招唤，云雨交欢，不过是心中淫念幻化的虚像，所以风月鉴正反两面的变化，只有他一人得见，"旁边伏侍贾瑞的众人，只见他先还拿着镜子照，落下来，仍睁开眼拾在手内，末后镜子落下来便不动了。"这更突出风月鉴里所见，都是贾瑞一人的幻想。镜里镜外的世界，亦真亦幻，亦实亦虚，那风月鉴，甚至那位跛足道士，都无非贾瑞"以假为真"的幻想，心猿意马的虚构。因此他病入膏肓，最后一命呜呼，也主要是他自我欺骗形成的后果。要人认得真实而破除虚幻，正是《红楼梦》或曰《风月宝鉴》的一个寓意。

93 髑髅的象征

讨论《红楼梦》的风月鉴，不能只讲镜子正面的美人，不讲反面的骷髅。骷髅乃死之象征，有看破红尘的虚无意味，宜乎为道士所携。《庄子·至乐》说："庄子之楚，见空髑髅，髐然有形。"他不仅与之对话，

天晚了还"援髑髅枕而卧"。髑髅夜半入梦,给他讲死的道理:"死无君于上,无臣于下,亦无四时之事。从然以天地为春秋,虽南面王,乐不能过也。"这是庄子一生死,齐彭殇的思想,玄奥而令人难以真心接受。风月鉴里的骷髅,就似乎有庄子哲学的意味。

很多文艺作品都以髑髅与青春美色对举。苏东坡《髑髅赞》:"黄沙枯髑髅,本是桃李面。而今不忍看,当时恨不见。业风相鼓转,巧色美倩盼。无师无眼禅,看便成一片。"这在庄子齐物之外,又加上禅宗的空无思想。哈姆莱特在坟场见到宫廷弄臣尤利克(Yorick)头骨,对生死发了一通感慨,并对那髑髅说:"Now get you to my lady's chamber, and tell her, let her paint an inch thick, so this favour she must come; make her laugh at that(你现在到小姐的闺房去,告诉她,任她抹上一寸厚的粉,到头来都会变成这副模样;看她还怎么笑)."欧洲十六世纪以来,文艺作品就常有死神和少女的主题,表现爱或色(Eros)与死(Thanatos)之关系。德国诗人克劳迪斯(M. Claudius)作《死神与少女》(*Der Tod und das Mädchen*),经舒伯特(Franz Schubert)谱为名曲。少女对死神说:"Ich bin noch jung, geh, Lieber/Und rühre mich nicht an(我还年轻,走开!不要来打扰我)."死神答道:"Gib deine Hand, du schön und zart Gebild/Bin Freund und kome nicht zu strafen./Sei gutes Muts! ich bin nicht wild,/sollst sanft in meinen Armen schlafen(把手给我,美丽温柔的姑娘!我是你朋友,不是来使你悲伤。放心吧,我绝不撒野疯狂,你会在我怀里进入梦乡)!"少女代表人生的美好年华,而少女之死更使人深感生命之短促。死神和少女在此代表生死之对立而非齐一,我们还是宁要生命和美,而不安于死之沉寂。

94 法自然与法古人

道家重自然无为。《老子》二十五章:“人法地,地法天,天法道,道法自然。”但老子并不否认人所作都无非人为。四十五章:“大直若屈,大巧若拙,大辩若讷。”他只要求人为的直、巧、辩,尽量接近自然之屈、拙、讷。这种辩证思想用在论文谈艺上,可以给人很多启发。陶潜《归田园居五首》:“少无适俗韵,性本爱丘山……久在樊笼里,复得返自然。”陶诗在中国诗中有很高地位,无疑与重自然的思想有关。

《文心雕龙·明诗》:“人应七情,应物斯感。感物吟志,莫非自然。”但刘勰认为“天道难闻”而“文章可见”,圣人所著经典才最好体现了天道,所以他主张征圣、宗经,认为作文应以经典为榜样。所以一方面是法自然,以自然为师,另一方面则是法古人,以经典为师。所谓自然,也不仅指外在世界,而且指发自内心,不加刻划,即李白所谓“清水出芙蓉,天然去雕饰”。苏东坡《文说》自谓“吾文如万斛泉源,不择地而出,在平地滔滔汩汩,虽一日千里无难。及与山石曲折,随物赋形而不可知也。所可知者,常行于所当行,常止于不可不止,如是而已。其他虽吾亦不能知也。”这最能说明何谓自然之文,但东坡又极力推崇陶渊明,诗中多和陶之作,可见东坡也很注意法古人。

中国画论也是如此,谢赫《古画品录》论画六法,其中“应物象形”,“随类赋彩”,都是讲摹写自然,而“传移模写”则是临摹古人。董其昌《画禅室随笔》:“画家以古人为师,已是上乘,进此当以天地为师。”这是说入门须临摹古人,而入门之后,则以摹写自然为超出门户,形成画家独立风格的途径。可见在文学艺术上,法自然和法古人

都很重要。没有传统和前人典范的基础,就不可能有真正的创新和独造。

95 蒲伯论摹仿

西方自柏拉图起,就以艺术为自然之摹仿。亚理士多德《诗学》论诗之起源,认为人从儿时起就喜欢摹仿,诗产生自人爱摹仿的天性。他讨论希腊史诗和悲剧,最推崇索福克勒斯(Sophocles),就已有典范的含义。罗马人在文化上完全接受希腊传统,荷拉斯《诗艺》就提倡摹仿希腊古典。这对后来影响颇大,从文艺复兴到十八世纪,古典主义在文艺中成为主流,摹仿自然和摹仿古人常常合而为一。十八世纪英国诗人蒲伯(A.Pope)在《论批评》中说:"First follow nature, and your judgment frame/By her just standard, which is still the same(首先师法自然,你的判断/应以自然为标准,它永远公正而不变)."但他又说,古人师法自然得出的规律,就是自然本身:"Those rules of old discovered, not devised,/Are nature still, but nature methodized(古人的法则绝非生造,乃是发现,/虽经规整,却仍是自然)."蒲伯发挥荷拉斯《诗艺》中的话,提倡摹仿古人:"Be Homer's works your study and delight,/Read them by day, and meditate by night(你喜爱荷马的作品,认真研读,/白天开卷阅览,夜里掩卷参悟)."他说当年罗马诗人维吉尔(Virgil)创作史诗,不屑步入后尘,只欲摹仿自然:"But when t'examine every part he came,/Nature and Homer were, he found, the same(但当他从头至尾仔细考察,/才发现自然和荷马本是一家)."蒲伯由此得出结论,认为法自然与法古人实为一体:"Learn hence for ancient rules a just

esteem;/To copy nature is to copy them(学会尊重古人的法则;/摹写自然和师法古人并无分别)."

其实法自然与法古人都须灵活圆通,不落窠臼。蒲伯也承认,古人法则不能指引之处(where the rules not far enough extend),即须打破陈规,因为规则乃为使文章完美而设(rules were made but to promote their end)。韩愈《答刘正夫书》云:"或问为文宜何师?必谨对曰:宜师古圣贤人。曰:"古圣贤人所为书俱存,辞皆不同,宜何师?必谨对曰:师其意,不师其辞。"正可与此参照。

96 镜与灯的比喻

美国文论家亚伯兰斯(M.H.Abrams)有《镜与灯》(*The Mirror and the Lamp*)一书,论西方文学批评到十九世纪浪漫时代产生一个重大转折,即由强调文艺为自然之摹仿,转而主张文艺为艺术家心灵之独创。卷首题辞引用叶兹(W.Yeats)诗句:"It must go further still: that soul must become/its own betraye, its own deliverer, the one/activity, the mirror turn lamp(必须更进一步:灵魂必须变成/自己的背叛者,自己的解救者,那同一/活动,由镜变而为灯)."这里的镜与灯都是心灵的象征,镜的比喻将心的活动理解为反映事情,可代表柏拉图至十八世纪之摹仿说,而灯的比喻则以心为光之来源,能映照事物,可代表十九世纪之浪漫派理论。由镜变而为灯,则可比拟西方文论由摹仿到表现的转折。刘若愚曾以亚伯兰斯此论为框架,用英文介绍中国古典文论,认为中国历来以表现理论为主导。

中国早有镜与灯之比喻。范温《潜溪诗眼》更将此比喻用到文论

中:“古人形似之语,如镜取形,灯取影也。”镜取形即应物象形,摹写自然,灯取影则感物吟志,抒发心声。《坛经》讲六祖惠能的故事,尤其强调内心而不注重外物,关键正在镜的比喻。故事说神秀半夜秉烛作偈,题写在墙壁上,其辞曰:“身是菩提树,心如明镜台,时时勤拂拭,莫使有尘埃。”然而悟性更高的惠能却另作一偈,意谓领悟佛性全在本心,不假外物。偈曰:“菩提本无树,明镜亦非台,本来无一物,何处染尘埃!”这是说佛性空无,不必如明镜之须拂拭。此处虽未用灯比喻,但佛教说传佛法正是“传灯”。《大智度论》讲教化弟子,“譬如一灯复燃余灯,其明转多。”这里的比喻正是由镜变而为灯,其含义也正是由外物转而注重内心。禅宗对中国文学艺术产生不小的影响,或者从镜与灯的比喻中,我们能看出一点道理来。

97 乐土的幻想

人总希望过好日子,而现实又总不那么美好,于是便产生美好生活的幻想,希望找到一个世外桃源,一片乐土。《圣经·创世纪》里的伊甸园,便是西方关于乐园最早的神话之一。《旧约》提到上帝许诺给亚伯拉罕及其子孙一片流着奶和蜜的乐土(the land that floweth with milk and honey),这在数千年里,成为西方一个极有吸引力的神话。英国民间传说有所谓“穷人的天堂”(the poor man's heaven),十四世纪一首歌谣《可开心乐土》(*The Land of Cockaygne*)描绘此幻想说:“There are rivers broad and fine/Of oil, milk, honey and of wine;/Water serveth there no thing/But for sight and for washing(那里有宽阔纯净的河流,流着油、奶、蜜和酒;河水别无实用目的,只为了人观赏和梳洗).”

诗中描述乐土房屋的墙壁砖瓦都用美食做成，煮好的鹅和云雀会自动飞到人嘴里："Every man may drink his fill/And needn't sweat to pay the bill(人人都可以开怀畅饮，用不着为付账而操心)."

在中国，《诗·硕鼠》大概是幻想乐土最早的诗："硕鼠，硕鼠，无食我黍。三岁贯女，莫我肯顾。逝将去女，适彼乐土。乐土乐土，爰得我所。"这是说受不了老鼠骚扰，决心逃离此地，到乐土去安居乐业。乐土的幻想很快又与仙境的传说合流。秦时有方士徐福上书，说海外有蓬莱、方丈、瀛州三处仙山，秦始皇竟然相信，发童男女数千人入海求仙。郭璞《游仙》诗曾描绘说："吞舟涌海底，高浪驾蓬莱。神仙排云出，但见金银台。"皇帝如此，当时许多人大概都幻想找到仙山，求得不死之药。但仙境毕竟渺茫难寻，秦皇汉武也都一一故去。《古诗十九首》之十三："服食求神仙，多为药所误。不如饮美酒，被服纨与素。"就从对乐土仙境的幻想，重新回到现实中来，尽量抓住机会，及时行乐。可见乐土只是人们朴实而天真的幻想，而人也总是徘徊在理想与现实之间。

98 理想社会的蓝图

追求美好生活的意愿发展为较成型的社会理想，就有了具体设计一个新世界的努力。英国作家托玛斯·莫尔(Thomas More)一五一六年发表的《乌托邦》，就是有名的代表。Utopia 义兼"乌有乡"(outopia)及"美好地方"(eutopia)，中译《乌托邦》也兼及意义。《乌托邦》虽是文学形式的对话，其意义却在具体描绘一个理想社会的蓝图。其中最重要者在废除财产私有，以集体公有为原则，保证社会的公正

和秩序。这些观念后来成为十九世纪以来社会主义运动的基本原则,在近代历史上有极大影响。

中国早有《礼记·礼运》之大同理想:“大道之行也,天下为公。”由于人人有公心,“故人不独亲其亲,不独子其子。使老有所终,壮有所用,幼有所长,鳏寡孤独废疾者,皆有所养。”公心产生公德,于是社会安定,“盗窃乱贼而不作,故外户而不闭。是谓大同。”这个以公心为基础、人人安居乐业的大同社会,就是一种乌托邦。孟子《梁惠王上》也描绘了他认为的理想社会:“颁白者不负载于道路……老者衣帛食肉,黎民不饥不寒”,讲的不过衣食住行。曹操《对酒》就引了孟子“班白不负载”的话,也引了老子的话,“却走马,以粪其土田”,说马不用来作战,而用来耕田,希求和平安宁:“吏不呼门,王者贤且明。”社会安宁,不仅人皆得以寿终,而且“恩泽广及草木昆虫”。中国最有名的乌托邦,当然是陶渊明的《桃花源记》,其中描述一渔人穿过山洞,发现了世外桃源:“土地平旷,屋舍俨然,有良田美池桑竹之属;阡陌交通,鸡犬相闻。其中往来种作,男女衣着,悉如外人;黄发垂髫,并怡然自乐。”这里描写的,不过是简单平静的田园生活。

在任何时代,人们总会想望更理想的社会,正是这种不断的追求激励人去改变社会现实,使之更接近于理想。

99 理想的堕落

乌托邦作为社会理想,本意在消除贫富不均,达于人人丰衣足食的公平社会,然而这崇高理想却又有其阴暗的一面。莫尔笔下的乌托邦人不仅集体工作,集体进餐,而且出外旅行也必须结成一队,事

先得到许可,有国王签署的信件,注明往返日程。“任何人未经允许,擅自离开自己的地区,又不能出示通行信件,就会像逃犯那样被抓回来,受人蔑视,并受严厉的处罚。如果胆敢再犯,就会被降为奴。”仅此一端,已足见乌托邦并非美好的理想社会。在莫尔当时,个人自由的观念未得充分发展,牺牲个人以换取社会平等,在他看来也许并不成问题。在现代人看来,这却是乌托邦最大的危险。

柏拉图设计理想国,曾想以爱智的哲学家为王,但那只能是一种幻想。王权或君主制不大能产生明君圣主,问题在制度本身。正如阿克顿所说:“Power tends to corrupt and absolute power corrupts absolutely(权力使人腐化,绝对权力绝对使人腐化).”乌托邦不仅是集体压倒个人的社会,而且是由国王控制的社会。集体乃抽象概念,总须落实在个人来代表,而一旦乌托邦理想变为理实,当权者就很容易自认代表整个社会或国家的集体利益,每个社会成员个人却没有什么权益。专制的法王路易十四不是早说过:“L'état, c'est moi(朕即国家).”二十世纪许多反乌托邦作品,如扎米亚金(Evgeny Zamyatin)著《我们》,乔治·奥威尔(George Orwell)著《一九八四》,阿德斯·赫胥黎(Aldous Huxley)著《美丽的新世界》(*Brave New World*)等等,都以文学幻想的形式和反讽的笔调,描述表面看来秩序井然、稳定和平的社会,好像理想国的实现。然而这种乌托邦国家却没有自由,把人完全异化为可以复制的机器零件,丧失了人性。反乌托邦文学提醒人们,在崇高理想的名义之下,很可能掩蔽着压制个人自由的可怕现实。

100 自由的代价

上帝把亚当和夏娃安置在伊甸园中,一切随他们享用,惟独禁止他们吃知识树的果子。撒旦化为蛇,引诱夏娃偷食禁果,亚当也吃了,于是双双被上帝逐出乐园。这是《圣经·创世纪》有名的故事,历来有各种解释,其核心问题是上帝禁令与人的自由之关系。既然亚当夏娃无论做什么都得到上帝允许,那么违背禁令、偷食禁果,就成了惟一可以显示他们自由意志的行为。在偷食知识树禁果之前,他们天真无邪,却也蒙昧无知。然而没有知识和选择的自由,伊甸园又有何乐趣?弥尔顿《失乐园》写撒旦诱惑夏娃,正道出此点:"Why then was this forbid? Why but to awe,/Why but to keep ye low and ignorant,/His worshippers; he knows that in the day/Ye eat there of, your eyes that seem so clear,/Yet are but dim, shall perfetly be then/Opened and cleared, and ye shall be as gods,/Knowing both good and evil as they know."(为何有此禁令?还不就是/使崇拜者永远畏惧、低下、无知;/他知道在你们采食那一天,/你们看来明亮实则朦胧的双眼/将完全打开,变得清朗,/那时你们将像神一般,/像他们那样知道善恶。)看来自由意味着获取知识,但也会失去天真,失去无忧无虑的乐园。认为获取知识是违背上帝而犯罪,显然是宗教对知识的否定。中世纪传说浮士德(Faustus)为获取知识和经验,以灵魂作抵押,与魔鬼签约,同样表现出宗教的反智主义。《老子》第三章:"常使民无知无欲",十九章:"绝圣弃智……绝学无忧",也是类似思想。

海涅有首诗(*Adam der Erste*)以亚当的口吻对上帝说:"Vermissen

werde ich nimmermehr/Die paradiesischen Räume;/Das war kein wahres Paradies——/Es gab dort verbotene Bäume./Ich will mein volies Freiheitsrecht! /Find ich die gringste Beschränknis,/Verwandelt sich mir das Paradies/In Hölle und Gefängnis."(我绝不会思念/你那乐园的恬静;/那里既有禁果,/乐园也就假而非真。/我要充分的自由!/任何限制的烦恼/都把你那乐园/变为地狱和坚牢。)自由不等于快乐,而人宁取自由,不惜牺牲快乐。对人说来,没有自由,也就根本不会有真正的快乐。

101 归隐和自由

在中国传统文化中,道家重自然,主无为,不同于儒家修身齐家治国平天下的政治伦理。王禹偁《黄冈竹楼记》有几句话,很能说明儒道二家对传统文人的影响:"公退之暇,被鹤氅衣,戴华阳巾,手执《周易》一卷,焚香默坐,消遣世虑。江山之外,第见风帆沙鸟,烟云竹树而已。"可见仕途为儒者正道,而"公退之暇",在自然中求调剂,则受道、释影响。儒家的政治伦理追求大同社会理想,道家的自然哲学则较注重个人自由。

《论语·公冶长》载孔子说:"道不行,乘桴浮于海",但孔子当然希望天下都大行其道。《庄子·秋水》一则故事,才真正表现道家在自然中选择个人自由的思想。庄子在濮水边垂钓,楚王派人去请他做大官,他毫不理睬,而且说:"吾闻楚有神龟,死已三千岁矣。王巾笥而藏之庙堂之上。此龟者,宁其死为留骨而贵乎,宁其生而曳尾于涂中乎?二大夫曰:宁生而曳尾涂中。庄子曰:往矣。吾将曳尾于涂中。"

庄子主张齐生死，对死亡并无畏惧，所以这故事的含意不是说宁生而不愿死，而是宁愿自由自在“曳尾于涂中”，不愿戴一顶乌纱帽受“庙堂”的约束。

陶渊明不愿“为五斗米折腰”，抛弃彭泽县令的官职，就很有庄子风味。其《归去来兮辞》曰：“寓形宇内，能复几时！曷不委心任去留，胡乎遑遑欲何之？富贵非吾愿，帝乡不可期。怀良辰以孤往，或植杖而耘耔；登东皋以舒啸，临清流而赋诗。聊乘化以归尽，乐夫天命复奚疑。”难怪他成为“隐逸诗人之宗”，代表中国文化别具特色的一面。

西方有所谓 hermit，有时译为“隐士”，但这在西方往往指为了宗教性的沉思或忏悔而离开城市，到荒野独居者。所以 hermit 更类面壁的达摩，而不像钓于濮水的庄子。

102 知识就是力量

中世纪教会接受奥古斯丁对《创世纪》的解释，尤其是亚当夏娃偷食禁果的原罪说，认为人生而有罪，追求理性和知识乃受魔鬼诱惑。浮士德追求知识和人生经验，把灵魂出卖给魔鬼，结果被拉下地狱，就很能代表中世纪观念。莎士比亚同时代戏剧家马洛（Christopher Marlowe）把浮士德描绘成有无穷欲望和精力的悲剧人物，表现了文艺复兴时代新的看法。但他仍不能摆脱中世纪观念，浮士德最终还是被魔鬼抓进地狱去。直到两百多年后，歌德（Johann Wolfgang von Goethe）著《浮士德》（*Faust*），才完全改变故事性质，使浮士德得救。歌德诗剧中的天使们唱道：“Wer immer strebend sich bemüht，/Den können wir erlösen（无论谁努力进取，/我们都可以将他拯救）.”这就

完全不同于中世纪观念，体现了追求知识的现代精神。

凡超验的宗教观念和神秘信仰，都会贬低理性，否定知识。老子所谓"绝圣弃智"，"为学日益，为道日损"，都以知识智能为得道之障碍。欧洲中世纪也是如此。在这一些背景之上，培根（Francis Bacon）在十六世纪提出"知识就是力量（Knowledge is power—*Nam et ipsa scientia potestas est*）"，在当时真是振聋发聩，发前人所未发。为避免与神学冲突，又为科学争取空间，培根提出真理有两种：宗教的大真理属于上帝，科学只能追求自然的小真理："It is therefore most wise soberly to render unto faith the things that are faith's（因此把属于信仰的东西交给信仰，是最明智的做法）."但这也等于说："把属于科学的东西交给科学。在十六世纪，培根是为科学辩护、争取科学和理性之合法性的斗士。他呼唤理性的光辉，"a light that would eventually disclose and bring into sight all that is most hidden and secret in the universe（那最终将揭示宇宙中一切隐密，使之清晰可见的光辉）."现在一些后现代主义者把知识即力量曲解为知识与强权合谋，不过是对历史的无知或故意的遗忘。

103 山水与静默

华兹华斯是湖畔诗人（Lake Poet），极善描绘湖光山色。其名作《丁登寺》（*Tintern Abbey*）写他登山所见：四野一片葱绿，林间一烟如缕，缓缓升起，或许有隐者居于洞中（Or of some Hermit's cave, where by his fire/The Hermit sits alone）。诗人自述年轻时登山，只知饱览山色："a feeling and a love,/That had no need of a remoter charm,/By thought

supplied, nor any interest/Unborrowed from the eye(只有感觉和爱,/而无须那由思索所得/更高远的意趣,但凡眼睛/看不见的,也就不会留意).”在有更多人生经验和阅历之后,他才体会更深:“For I have learned/To look on nature, not in the hour/Of thoughtless youth; but hearing oftentimes/The still, sad music of humanity(因为我学会/静观自然,不再像/毫无思想的青年时代;而会常常/聆听人生静默而忧伤的音乐).”华兹华斯还认为,自然山水不仅悦人于一时,而且在感到哀伤时,还能在回味中给人慰藉,使人振作。所以他说:“While here I stand, not only with the sense/Of present pleasure, but with pleasing thoughts/For future years(我站在这里,不仅感到/此刻的快乐,而且有为将来/令人愉悦的思绪).”他写诗咏水仙,也说那些艳丽的花朵不仅此时给人快乐,而且将来在他心情抑郁茫然的时刻,会重新“闪现在心灵的眼前”(They flash upon that inward eye),使他的心“深感幸福,/与水仙花儿翩翩共舞(with pleasure fills,/And dances with the daffodils)”。

李白《独坐敬亭山》:“众鸟高飞尽,孤云独去闲。相看两不厌,只有敬亭山。”诗人只说看山不厌,没有说出其中究竟,到底看出些什么妙处来。《山中问答》则更进一步:“问余何意栖碧山,笑而不答心自闲。桃花流水窅然去,别有天地非人间。”如果华兹华斯读到李白诗,会不会嫌其太简略,没有说出自然的好处来?李白是否又会“笑而不答”,或者嫌西方诗人千言万语,终究没有说出自然的妙处来呢?这问题也许无法回答,也无须回答,但却未尝不可以引人深思。

104 意象的巧合

比喻是语言中生动鲜活的成分,有很大程度的独创性和不可重复性。正因为如此,不同语言中使用相同或类似的比喻,就尤其引人注目。我想举阅读中所见几例来说明,这里所谓比喻,不只是一个词句,而且涉及整个意象的构成。《国语·吴语》:“吴王将许越成,申胥谏曰:‘……为虺弗摧,为蛇将若何?’”

战国时代,吴国强大,越国弱小,吴本来可以灭越,越王派人求和,争取时机。吴王夫差想答应越国要求,大臣申胥(即伍子胥)极力劝阻,但刚愎自用的吴王却没有听从劝告。后来越王勾践虽一时挫败被虏,却忍辱负重,卧薪尝胆,终于击败吴国,这是吴越相争的有名故事。伍子胥劝谏吴王时说:“一条蛇还小的时候不把它摧毁,等它长成大蛇,情形又将如何呢?”这是一个很生动的比喻,其含义也十分清楚,不言而自喻。

莎士比亚悲剧《麦克白》三幕四场,麦克白派人杀死班柯(Banquo),但班柯之子却死里逃生,幸免于难。麦克白得到刺客报告之后说:“There the grown serpent lies; the worm, that's fled,/Hath nature that in time will venom breed,/No teeth for th'present(大蛇已经僵卧在那里;那逃掉的小虫/有天生毒性,到时候会生发出来,/不过目前还没有毒牙利齿).”麦克白早得女巫预言,知道班柯之子将来会取代他为王,所以他极力想杀害的正是班柯幼子。可见他说这话,只是他一时间无可奈何,而他当初派人杀害班柯一家,不也正如伍子胥所想,“为虺弗摧,为蛇将若何?”我们也许可以联想到伊索寓言《农夫和蛇》一则:某

冬日,有农夫见一蛇冻僵在野地里,便心生怜悯,把蛇拥在怀中。蛇暖和过来,反而咬农夫一口,使之受毒而生命垂危。这寓言警告我们,要提防那种恩将仇报的恶人,虽然寓意与我们上面所举两例有所不同,但由蛇在不同状态之强弱变化构想,则不无共通之处。

105 晨　歌

一对恋人正情投意密,如胶似漆时,突然雄鸡高唱,晨光晞微,使他们不得不分手,于是他们责怪白日来临,感叹时光流失得太快。欧洲文学有专门表现此类题材的诗称,为晨歌(alba)。如有首诗中女子抱怨说,她"最恨白日,因为它使我与情人分离(Or ne hais reins tant comle jour,/Amins, ke me depairt de vos)。"天亮时云雀歌唱,男子却说:"天还没有亮(Il n'est mie jours)","云雀在欺骗我们(L'alowette nos mant)"。《罗密欧与朱丽叶》第三幕五场;朱丽叶不愿罗密欧离去,也说"Wilt thou be gone? It is not yet near day./It was the nightingale. and not the lark(你就要走了吗?天还没有亮呢。/那是夜莺在歌唱,不是云雀)."

这使人想起《诗·女曰鸡鸣》:"女曰鸡鸣,士曰昧旦。子兴视夜,明星有烂。"女子说鸡叫了,男子却说,天还没亮呢。你起床看看,天上还有好多星星呢。《诗·鸡鸣》也说:"鸡既鸣矣,朝既盈矣。匪鸡则鸣,苍蝇之声。东方明矣,朝既昌矣。匪东方则明,月出之光。"恋人们不愿别离,就说那不是鸡鸣,是"苍蝇之声",不是东边天亮,是"月出之光"。英国诗人乔叟(G Chaucer)名作《屈伊洛斯与克丽茜德》中,恋人责备太阳说:"O fool, wel may men thee dispyse,/That hast the Daw-

ing al night by thy syde,/And suffrest hir so sone up fro thee ryse,/For to disesen loveres in this wyse(傻瓜啊,难怪人们笑你/整夜抱住黎明不放,/却又让她这么早起,/使别的情人们分离)."唐恩(John Donne)《日出》也说:"Busie old foole, unruly Sunne,/Why dost thou thus./Through windowes,and through curtaines call on us? /Must to thy motions lovers seasons run(爱管闲事的老傻瓜,粗暴的太阳,/你为什么透过窗帘/把我们叫醒? 难道情人们的时晨/也要以你的运转为准)?"《乐府诗集·读曲歌》所谓"漏刻无心肠,复令五更毕","打杀长鸣鸡,弹去乌臼鸟",也都不想白日来临,不愿鸡鸣鸟叫。可见古今中外,天下情人心同理同,所以在各民族文学中,都有这类动人的晨歌。

106 大象无形

《老子》四十一章:"大音希声,大象无形",认为可闻可见者有限,而大道无限。《庄子·知北游》:"道不可闻,闻而非也。道不可见,见而非也。道不可言,言而非也。"《列子·仲尼》:"善若道者,亦不用耳,亦不用目,亦不用力,亦不用心。欲若道而用视听形智以求之,弗当矣。"这都是说人的感知能力有限,只有超越感觉局限,才能达于深邃的认识。《庄子》常以残疾人喻得道者,《列子》则说:"目将眇者,先睹秋毫;耳将聋者,先闻蚋飞;口将爽者,先辨淄渑;鼻将窒者,先觉焦朽;体将僵者,先亟奔佚;心将迷者,先识是非;故物不至者则不反。"在人的感觉方面,似乎同样有物极必反之理。古代乐官多用盲人,称为瞽工。《诗·周颂·有瞽》:"有瞽有瞽,在周之庭",说明周代便是如此。在古希腊,据说荷马就是一位四处吟游的盲诗人。中国古代占

卜的巫师也多用盲人，称为瞽卜。大概“道不可见”，体道者“亦不用目”，盲者反而可以洞见神明吧。

索福克勒斯悲剧《俄狄浦斯王》中的预言者泰列希阿斯（Teiresias）就是个盲人。俄狄浦斯杀父娶母而不自知，泰列希阿斯不得已告诉他实情，但他绝不相信，竟愤然责骂泰列希阿斯不仅耳聋目盲，而且毫无头脑。盲眼的预言者洞见一切，视力健全的俄狄浦斯反而不能看清自己的处境，这当然更增强了悲剧的反讽。弥尔顿创作《失乐园》时，已经双目失明。他在此诗第三部把自己和泰列希阿斯等古代盲眼的预言家们相比（So were I equaled with them in renown,/Blind Thamyris and blind Maeonides,/And Tiresias and Phineus prophets old）。他祈求神赐给他内在的光明（celestial Light/Shine inward），好让他比常人看得更深远：“that I may see and tell/Of things invisible to mortal sight（使我可以看见而且讲述/普通人无法看见的事情）。”目盲而能有常人所无的洞见，其中的辩证之理实在值得我们深思。

107 珠圆玉润

白居易《琵琶行》曾用“大珠小珠落玉盘”来写音乐；李商隐《拟意》则用“珠串咽歌喉”来写歌声。杜甫《西阁》第一首：“朱绂犹纱帽，新诗近玉琴”，则把诗和琴即音乐相比，而且用玉字来表现诗或音乐之美。可见用珠玉形容诗和音乐，在古典文学里是常见的比喻。清人周济《词辨》：“北宋词多就景叙情，故珠圆玉润，四照玲珑。”这是用珠玉来描述诗词情景交融的境界，而我们称赞某人文章或诗写得好，往往说字字珠玑。

李商隐《锦瑟》诗历来有不同解释，《诗林广记》载苏东坡的话，认为那是写“适、怨、清、和”四种音乐的格调。此诗“沧海月明珠有泪，蓝田日暖玉生烟”，未尝不可解为以珠玉来写音乐或诗的情调，而“珠有泪”更暗示诗之产生，往往源于人生的痛苦哀愁。刘勰《文心雕龙·才略》说冯衍“坎壈盛世”而有著作，其“《显志》、《自序》亦蚌病成珠矣。”刘画《刘子·激通》也说作家之著述，有如“蚌蛤结痾而衔明月之珠”。他们都用珠贝“结痾”而成珍珠，比喻痛苦产生文艺。钱钟书先生《诗可以怨》拣出这一比喻，并举出西方文学的例子：“格里巴尔泽(Franz Grillparzer)说诗好比害病不作声的贝壳动物所产生的珠子(die Perle, das Erzeugnis des kranken stillen Muscheltieres)；福楼拜以为珠子是牡蛎生病所结成(la perle est une maladie de l'huître)，作者的文笔(le style)却是更深沉的痛苦的流露(l'écoulement d'une douleur plus profonde)。海涅发问：诗之于人，是否像珠子之于可怜的牡蛎，是使它苦痛的病料(wie die Perle, der Krankheitsstoff, woran das arme Austertier leider)。豪斯门(A E Housman)说诗是一种分泌(a secretion)，不管是自然的(natural)分泌，像松杉的树脂(like the turpentine in the fir)，还是病态的(morbid)分泌，像牡蛎的珠子(like the pearl in the oyster)。”这些不约而同的比喻，说明诗人们普遍认识到痛苦产生文艺的道理。

108 字义趣谈

文字的发展必然由少而多，反映出社会人生渐趋复杂，表情达意的要求也愈来愈多的情形。许多字本来有一定含义，后来被借作他用，就需要造新字或添加偏旁来明确区分字义。例如莫字，本是日落

艸中,天色已晚之义,可是被借为否定义,就再加一个日字来表示原义,于是有暮字。又如易,《说文》释为“蜥易。蝘蜓,守宫也。象形。”所以易字本义是蜥蜴,但被借用为容易之易,只好再加虫旁而新造蜴字。再如暴,《说文》释为“晞也”,本义是晒太阳。但借用为暴戾之暴,为表示晒的本义,就再加日旁而成曝字。

有些字原义和后来通用的字义变化很大,稍为留心一下,就会发现一些有趣的问题。如闻字,《说文》:“知声也。从耳,门声。”可见闻的本义是听,所以从耳,成语闻所未闻,闻过则喜,闻者足戒等等,都是用耳朵听的本义。可是现代人说闻字,却是用鼻子感觉,相当于文言的嗅字,和耳朵没有关系。《现代汉语词典》就有这样的例句:“你闻闻这是什么味儿?”

字的读音也会发生有趣的变化。就如读字,《说文》:“诵书也。从言,卖声。”今天的卖字的读音,看不出和读字有任何联系。倒是贾字表示商人时读若古,和卖字有联系,而在音上又好像与读字有关联。

最后再举两个有趣的字:射和矮。射是用弓矢射击目标,矮是人短小之意,可是看这两个字的构成,射恰好是身和寸,应该是身躯短小之意,而矮却是委矢,也就是拉开弓矢。这两字是否古人弄混了呢?去查《说文》,结果没有矮字,而射字是“弓弩发于身而中于远也。从矢从身。”只是篆文则“从寸。寸,法度也,亦手也。”原来寸在这里的含意,并不表示短小,而表示尺度,也许用手的意思。探索文字的字源很有趣,而且可以加深我们对字句的理解。

109 灵　　感

杜甫《奉赠韦左丞丈二十二韵》自谓“读书破万卷，下笔如有神”，用一“如”字说明作诗并非真有神助，而来源于勤学苦读。但其《独酌成诗》又说：“醉里从为客，诗成觉有神。”殷璠《河狱英灵集叙》谓“文有神来、气来、情来”，说明中国诗人对文思之突如其来，也颇有神秘感。陆机《文赋》：“应感之会，通塞之纪，来不可遏，去不可止。”汤显祖《合奇序》：“文章之妙，不在步趋形似之间。自然灵气，恍惚而来，不思而至。怪怪奇奇，莫可名状，非物寻常得以合之。”谢榛《四溟诗话》：“诗有天机，待时而发，触物而成。虽幽寻苦索，不易得也。”这都说诗文创作不由人之计算谋划，而可能突发忽至，妙得天成。

古希腊早有艺术受神灵感发的观念，即所谓灵感。柏拉图贬低艺术，认为诗人作诗是神灵附体，毫未自觉，所以神智不清，近乎疯狂。莎士比亚《仲夏夜之梦》名句：“The lunatic, the lover, and the poet,/Are of imagination all compact（疯子、情人和诗人，都满头满脑充斥着想象）”，指出激情、想象、疯狂与诗似乎互相关联。在浪漫时代，疯狂近乎天才，而灵感更成为天才无意识创造之要素。勃莱克（William Blake）就说，他写长诗《弥尔顿》“from immediate Dictation, twelve, or sometimes twenty or thirty lines at a time, without Premeditation and even against my Will（乃直接听写，往往一写便十二行，有时二十甚至三十行，全无事先谋划，甚至违反我的本意）.”雪莱（P.B.Shelley）名诗《致云雀》（*To a Skylark*）以云雀为诗人象征，也赞其歌声自然抒发，毫未事先谋划（profuse strains of unpremeditated art）。他在《诗辨》中更说：

"A man cannot say, 'I will compose poetry.' The greatest poet even cannot say it (没有人可以说,"我要写诗。"就是最伟大的诗人也不能够这么说)."这都强调创作之灵感来无影、去无踪,不受诗人意识控制,与中国诗人所谓"诗成觉有神"、"文有神来"等说法,正可互相参照。

110 孙汶是谁?

说到孙文,在中国自然无人不知,但是问起孙汶是谁,恐怕现在知道的人就不多了。不过在九十年前,却是人人皆知的大人物。在1912年与1913年之交,正当武昌起义以后,中华民国成立,而宣统皇帝尚未退位之时,民间出版有一张月份牌,上面画着一些重要人物的画像。其中有三个最重要的人物摆在中间,正当中一个是“中国皇帝”,一副小儿模样,那自然是宣统了。在其上方左右两侧,一是民国军帅黄兴,另外一位则是民主总统孙汶。看到这里,大家定然猜到,原来孙汶就是孙文。那么为何文字要加上三点水呢?这就是利用汉字来行使厌胜法。在清代统治者的眼里,孙文是一个匪徒,又恨又怕又奈何不了他,于是就将其名字加上水旁,以示其为另类人物(不过现在的另类人物却是时髦得很,与当时大不相同)。不但于孙文如此,比其早期的捻军领袖名字也一样被加上水旁。那为什么在这里水具有贬义呢?这其中的道理还不大清楚。或许可以有两个推测,一水是尿的隐语,水火是屎尿的委婉说法;二落水不是好事,过去说落水为妓,后来又称当汉奸是落水。可见与水搭界的事都不大好,或许因为如此,才将人名加上水旁,以示憎恶。我不知道外国文字有没有这项功能,但中国文字却是可以当做厌胜工具用的,除了水旁以外,口旁也表示嫌弃的意味。晚清时,对西洋夷人极其痛恨,就将他们的人名与国名统统加上口旁,如暎咭唎,如㕵嗱喳,甚至他们的产品也免不了此厄,如啤酒。打人家不过,就骂骂人家,如果骂也不准骂(如洋人知道我们骂他们为夷,特地在条约上立有不准称夷人之

条)，那么退而在文字上玩儿点小花招，这与阿Q的聪明大约是一脉相承的吧。

111 日国不是日本，布文便是德语

清光绪年间，中国第一个在美国毕业的大学生容闳被任驻美、日、秘三国公使。美国与秘鲁同在美洲大陆，此任命易于理解，但日国是哪一国？难道是日本，显然不像。一位公使兼驻横跨太平洋的两国，何以视事？细究之下，原来日国指的是今天的西班牙，在当时译作日斯巴尼亚，故简称日国。秘鲁是西班牙旧时的殖民地，所以日、秘两国同一公使，情有可原。过去译成日斯巴尼亚(或以西巴尼亚)与后来译成西班牙，从官话的角度看来，都是译得不准的，但从方言来看却无可厚非。而且即使以官话来翻译，由于同音字或近音字很多，也仍然可能出现一名多译的现象。下面一个例子更能说明问题。

数年前，有人在文献中读到，十九世纪中叶，在中国第一家官办的外语学校——同文馆里，曾教授一门布文，因不知布文是哪一国的文字，于是便从语言学角度百般考证，费了九牛二虎之力总算弄明白原来布文就是德语。但从历史学者的角度看来，这个问题实在不难索解。因为当时德国尚未完全统一，大小王国、公国林立，其中普鲁士是版图最大、实力最强的王国。普鲁士最初曾被汉译为布路西亚，所以简称布国，该国的语言文字也就自然被称为布语与布文了。其实只要从地名译音无定字的角度去推想，也许就会想到“布”与“普”的关系。有名的普法战争是哪一个中学生都懂得的一段历史，都德

的《最后一课》描写法国战败后，阿尔萨斯、洛林地区即将并入普鲁士前，一位教师所上的最后一堂法语课，更是脍炙人口。普鲁士还曾被译为破鲁斯，破路斯，好在“破”字是贬词，后来不用了，否则如果出现“破文”一词，更要让有些人丈二金刚摸不着头脑了。当然“破”要以吴方言发音，才会与“布”、“普”相当。

112 月 份 牌

中国历来所施行的历法是阴阳合历，用置闰的方式来调整阳历与阴历的差距。西洋的历法是纯粹的阳历，每月的天数与月相毫无关系，而中历每月的天数却与月相关联，小月二十九日，大月三十日，以合乎月球绕地一周二十九天半的规律。晚明以来，西洋历法被介绍到中国，但并没有以之来代替中国固有历法，只是用来纠正中法因计算不精而产生的日月蚀的偏差。晚清以来，西洋人大量入华，他们有使用阳历的习惯，因此在中国就必须产生华洋合历的月份牌，以方便中国人与西洋人打交道。但起初在民间流行的华洋合历并不是两种历法逐日的对照，如同今天报纸上以阳历为主，仍要附上农历一样，而是以农历为主，只附上西洋的星期日与农历的对照日期。这是很实用的方法。因为中国一般人需要知道的只是西洋的星期日是哪一天，以免去找洋人打交道时扑个空。至于中国人自己行事，还是率由旧章，按着旧历去办。因此在民间流行逐日对照的华洋月份牌恐怕是民国以后的事了，笔者所见壬子年（即辛亥革命之后一年）的月份牌依然如同清末，虽然生产月份牌时，中华民国已经成立。如此看来，“实用”在中国文化中真是占有极大的分量。

国人素来讲究中庸之道，对旧制度从不采取连根拔的过激行动，不像日本人那样，明治维新一起，旧历一改而为新历，跟中国原来一样的新年不过了，过起洋年来。中国人却不一样，洋年要过的，旧历的新年也要过的，而且要过了这个年，才算真正过年。民国时期，政府不知下过几次命令要废除旧历，但都归于失败。时至今日，虽然改名春节，民间仍称过年。而且如果全部改从新历，则要丢掉的岂止一个新年，端午没有了，重阳不见了，更重要的是中秋怎么过，难道对着半个月亮吃月饼？看来还是实用些好。

113 叫堂传叫图

看标题真会叫人摸不着头脑，其实这是"教堂传教图"的歪写。近代基督教因为是与枪炮俱来，因此在许多民众当中引起很大的反感。晚清时候出现了不少反教的漫画、揭帖，其中就有相当一些以谐音来取笑侮辱基督教的。所以称教堂为叫堂，称传教为传叫。更有甚者，这张图里被钉在十字架上的竟是一头猪，就因为猪与我主耶稣的"主"是同音。汉字是形音义的三结合，形的改变能表示褒贬，音的谐喻也能表示好恶。谐音表示憎恶的已如上述，表示喜好的却往往以画作为中介物。如画一只猴子骑在马上，边上还有一只蜜蜂，就暗喻马上封(蜂)侯(猴)。画一只公鸡在牡丹花下啼叫，就意味着功(公鸡的公)名(鸣)富贵，因为牡丹花象征富贵。前一种还是以物喻音，后一种简直有些离谱了。公鸡不是以鸡谐音，而是以鸡的修饰语"公"谐音，鸣则是以动作谐音。但这种画在旧时却是颇受大众欢迎的年画的主题。现在这一类型的民间艺术渐趋消失，但最普通的，象

征年年有余的鱼的图案还是盛行不衰。还有些画并无好恶之意,但也与谐音有关,如过去有崇奉和合二仙的,表现在画上,就是一人手持荷花,另一人手捧盒子。

汉字是方块字,在西洋人看来,中国人写字有如画画,尤其用毛笔时更像。其实在中国人的潜意识里,也有这种想法。如旧时广东一带演神功戏,要在戏台的柱子上写"大吉"二字,而且"吉"字下半的"口",写时不能封住,要留一缺口,否则怕会触忌讳,使演员不能开口唱戏。其他民族的语言也能以谐音来表示双关的意思,但如汉语那样,在双关语之外,还能以谐音表示好恶,更能以字形的改变表示褒贬(参见《孙汶是谁》)忌讳,恐怕在世界上是独一无二的了。

114　自由从哪里来?

要是长话短说,只有两句,那就是:自由这个词的形式是中国固有的,但其现代概念则是外来的。如果稍微铺张点,就要费点口舌。据《续汉书·五行志》记载:"赤眉贼率樊崇、逢安等立刘盆子为天子,然崇等视之如小儿,万事自由。"这里自由指的是按自己的意思行事或曰随便胡来,具有贬义。在那首尽人皆知的《古诗为焦仲卿妻作》中,那位恶婆婆更是咬牙切齿地呵斥:"此妇无礼节,举动自专由。吾意久怀忿,汝岂得自由。"这两例也同样都是把自由当成是自行其是的坏事。而且后一例中第二句的"自专由"正好为"自由"的意思做了注脚。

但是今天的"自由"与以上诸例的内涵不同,是欧洲语言的译语,可对应于英语的 liberty 与 freedom,表示的是一种全新的概念,而且是

褒义。在日本,1855—1958年的《和兰字汇》将荷兰语的 vrijheid,1862年《英和对译袖珍辞书》将英语的 liberty,1864年的《佛语明要》将法语的 liberte 译成“自由”。但这种翻译显然并不适当,因为提出自由概念的卢骚说的是人生来而自由,而汉语原义却是自行其是,两者意义有悖。日本的洋学者一般都有深厚的汉学底蕴,因此他们一度避免使用此译语。著名哲学家西周1868年著《万国公法》,就使用“自主”而不用自由,还有人用的是“自在”。当然将 liberty 与 freedom 译为“自主”,也不是日本学者的发明,其首创权应归于第一位来华的新教传教士马礼逊(R. Morrison)。在他1822年所编的《英华字典》中,就将这两个词都译成“自主之理”。但是无论自主无论自在都没能保留下来,大家普遍接受的译语却是含有贬义的自由。这真是有点奇怪。什么样的译语才会被选择而保留下来,看来是一个值得研究的问题。

115 经济原来是政治

看了这个标题,或许有人要不相信。政治是治理国家的大事,经济却关涉财政金融。前者似乎崇高,后者难免入俗。何以经济原来会是政治的意思呢?但事实的确如此。不但一千多年以前经济这个词初见于史籍时是这个意思,直到一百多年前的晚清也还是这个含义。现在能查到的经济一语,最早出现于《晋书·殷浩传》。该传记载晋简文帝致殷浩信说:“足下沈识淹长,思综通练,起而明之,足以经济。”这是称赞殷浩有学识有能力,足以担当起经世济民的重任。经济就是经世济民的简称,岂不是与今天政治的含义差不多?所以薛

宝钗劝贾宝玉多看些经济方面的书,就是要他懂些做官之道(所以惹得宝哥哥亲黛而远钗),并非要他去钻钱眼。

本来这个意思还可以一直用下去,不料西风东渐,economy 这个洋字到了日本。日本人不管三七二十一,就将其译为经济。这一下搞得中国人很被动。因为这个译法与中国经济固有的意义相去实在太远。一些中国学者不想接受日本人的译法,就试图将经济学译为资生学、平准学、计学或更通俗的理财学、富国策、财用学等等。清末的《奏定学堂章程》在规定学校使用的教材时,在经济类教材中就用了这些译语,如:"全国人民财用学(日本名理财学及经济学)、各国理财史(日本名为经济史)、各国理财学术史(日本名为经济学史,可暂行采用,仍应自行编辑)。"无如猛虎不敌猴群,少数学者挡不住如潮涌来的"东人新名词",严复、梁启超等人的睿思终于让步于日本人的昏着。所以不但在上述教材后面都要注上日本原名,而且到民国以后,经济一词的新义终于立定脚跟,以至于今日一般人都不知道经济原来是政治。

116 葡萄和葡萄牙

"葡萄牙"这个词是外来语大家很清楚,因为从字面上看,这个地名怪怪的,怎么葡萄也会有牙? 肯定不是中国话。的确,这个词是 Portugal 的音译,不能从字面上作解释。只是对译所用的中国语音不是官话,而是闽南方言。这是十九世纪新教传教士在中国沿海学会了南方方言的结果。最早在他们所办的中文杂志《东西洋考每月统记传》里,就出现了葡萄牙这个译语。后来,福建巡抚徐继畬编辑《瀛

环志略》(这本书很长时期内是日本的世界地理用书),也采用了这个译法。这是十九世纪三四十年代的事。但是葡萄牙与中国交通并不是起于此时,而是早在明代后期的嘉靖年间。那时如何称呼葡萄牙呢?查查明代的文献,译法多种,或称蒲都丽家,或译博尔都瓦尔,这就与 Portugal 的原读音较近,因为这是用官话翻译的。但这种翻译多见于官方文书,或天主教士的文献,流传不广。而新教传教士所作的新译却保留下来直到今天。顺便说说,实际上无论民间无论官方,在明清两代,对葡萄牙的通俗称呼都叫大西洋国,与译音毫无关系。

葡萄是外来语,恐怕有些人不一定知道。明朝的大药学家李时珍就以为葡萄的得名是由于"人酺之则陶",也就是说人喝了葡萄酒会醺醺然,所以才取这个名。其实葡萄也是外来语,只是译音而已。葡萄是随着张骞通西域以后才进入中国,因此其原名就以汉字对音记载下来。汉字同音者多,所以葡萄最初也有多种写法,最流行的是"蒲桃",一直到唐代还是这样写,这一点我们从出土的吐鲁番文书就可以看出。大约元代以后,才规范为今天的写法。中国是一个文化大国,对外来语音译始终表示迟疑,总要尽量意译,即使不得已采用音译,也要在"形"的方面做归化工作,如使用同样偏旁,以至使人误会这些词语是中国固有词语,不但葡萄这样,琵琶也是如此。

117 "牛后"是什么意思?

牛后自然是牛后面的意思啦。难道你不知道"宁为鸡前,勿为牛后"这句俗话吗?可惜这句俗话在这里是传错了,错就错在误解了牛后的意思。这句话的原文是"宁为鸡口,无为牛后",至迟从先秦时候

就为人所用了。《战国策·韩策》里有这样一段话:“臣闻鄙语曰:‘宁为鸡口,无为牛后。’今大王西面交臂而臣事秦,何以异于牛后？夫以大王之贤,挟强韩之兵,而有牛后之名,臣窃为大王羞之。”这里的牛后是牛的肛门的意思,或者通俗点说,是牛屁眼。所以原文的意思是宁可当鸡的嘴巴,也不要当牛的屁眼。话很粗俗,所以引用的人称之为“鄙语”,也就是乡下人的比喻。虽然鸡口很小,牛后很大,但嘴巴的地位毕竟高于肛门,再说嘴巴在前,而肛门在后,所以宁可为小者之口,而不愿意作大者之肛门。如果说成宁为鸡前,勿为牛后,则前后的对照就不那么强烈了。又因为牛屁眼的说法到底不雅驯,所以当时的文人将其雅化为“后”,不但因为屁眼的位置在后,而且也可以看做是“后阴”的省称。

说到这里,有些读者或许要问,既然“后”可以表示后阴,那么有单用“前”字来表示前阴的吗？的确也有。有学者从古代医书中找出了例证。《杂疗方》有云:“(将药物)为小囊,入前中,如食间,去之。”这里的前中就是阴道中。不过前字的这个用法在医书以外的典籍中似未发现,更未在成语或俗语中存在,所以使用范围很窄,甚至连《汉语大词典》这样大规模的辞书也没有这个义项。前、后的这个用法就是通常所说的委婉语。有些词说话的人认为不雅,就用其他的词来代用,这些词就是委婉语,中外莫不如此,不独我国为然。

118 少女是娘

日本人将女儿称为娘(假名为むすめ,汉字为娘),中国人看了总觉得别扭。娘是母亲,何得称女儿？日本人真是胡来。殊不知,日本

人是学的中国人,并非自己的创造。中国人古代称年轻女孩儿正是叫娘,怨不得日本人也。《玉篇》是中国中古时期最重要的字书,其中就说:"娘,少女之号。"而且从那时直到明代,文学作品里也普遍以娘为年轻女人的称呼。《乐府诗集·清商曲辞·子夜歌》:"见娘嘉容媚,愿得结金兰。"唐晁采《子夜歌》之六:"寄语闺中娘,颜色不常好。"宋陆游有《吴娘曲》,专咏江东少女:"吴娘十四未知愁,罗衣已觉伤春瘦。"明汤显祖《紫钗记·花朝合卺》:"青袍粉面,侬家少年得娘怜。"都是为学者的注意的显著例子。即在今天这种称呼也还有其遗迹,如称小女孩为小姑娘,称新婚少女为新娘(古代则称为新妇,今日本犹用新妇)。从娘又延伸到娘子,如宋代吴自牧的《梦梁录》载其时风俗云:"女家回定帖,亦如前开写及议亲第几位娘子。"清蒲松龄《聊斋志异·邵女》载:"若个娘子,何愁无王侯作贵客也。"后来娘子在舞台上又演变为称自己的妻子,但若叫小娘子,则仍是小姑娘的意思。

其实"娘"字不但以"良"得音,也以"良"得义。良是好,娘也是好,未有以老妇人为好的。说开去,年轻男人也与良有关,郎字就是。而且中古时期,普遍称自己的丈夫为良人。李白《子夜四时歌·秋歌》曰:"长安一片月,万户捣衣声。秋风吹不尽,总是玉关情。何日平胡虏,良人罢远征。"女称男为良人,与男称女为娘子,其义一也。

119 老婆叫做细君

中国历史上夫妇间的称呼变化多端,人所能详,但两千年前称自己老婆为细君,则不一定人人清楚。东方朔是汉武帝跟前的一个红人,聪明诙谐,经常有插科打诨之高招。《汉书·东方朔传》说,有一

次，皇帝赐肉给随从官员，但分肉的太官丞迟迟不来，东方朔就自说自话，拿剑割了自己的一份肉回去。第二天被太官告了状，汉武帝令其自责。东方朔于是念念有词说："朔来！朔来！受赐不待诏，何无礼也；拔剑割肉，一何壮也；割之不多，又何廉也；归遗细君，又何仁也。"皇帝听了，乐不可支地说："叫你自责，你倒自夸起来了。"于是又"赐酒一石，肉百斤，归遗细君。"对这里的"细君"一词，到唐代已经不知确解。注释《汉书》的颜师古一会儿说细君是东方朔老婆的名字，一会儿说，细是小，东方朔将自己比做诸侯，所以称自己老婆为小君。其实细君应该是当时人对老婆的一般叫法。男人称君，女人结婚后就称细君。

我为什么有把握这样说？说来很巧，我曾经有机会在湖南省临湘待过几年，发现岳阳临湘一带的亲属称呼非常特别，只有男性叫法，而没有女性用词。如哥哥姐姐一概称老兄，妹妹弟弟一概称老弟。同时又以大细分性别，亦即称父亲为大爸，母亲为细爸；称爷爷为大爹，奶奶为细爹。又称叔叔与姑姑、姨妈都是细爷。由这里的方言，我们可以推测汉朝当时既称男人为君，其妻就自然是细君了。男为大，女为细(小)，正是中国传统的观念。因此细君是一般的通称，并非东方朔太太的专名。现在南方人说小仍然用细字，吴语、闽语、粤语皆然。故晚清浙江人李善兰翻译《植物学》，首创细胞这一术语，意即小胞，原本没有什么特殊的学术意蕴。

120 人 是 虫

有些词原来的意义很狭窄，后来变得很宽泛，例如江与河。前者

原来只指长江，后者原来只指黄河，现在则是变成河流的通名了。不过两者在地域分布方面还是有点儿区别，一般在北方的河流多称某河，而在南方则多称某江。反过来，也有的词原来意义很宽泛，后来却变狭窄了，譬如"虫"就是。上古时候，只要是动物，大都可以称做虫。《大戴礼记·易本命》说："有羽之虫三百六十，凤凰为其长；有毛之虫三百六十，麒麟为之长；有甲之虫三百六十，神龟为之长；有鳞之虫三百六十，蛟龙为之长；倮之虫三百六十，圣人为之长。"看，有羽毛的鸟是虫，有短毛的麒麟（长颈鹿？）是虫，有甲壳的乌龟是虫，有鳞片的龙也是虫，甚至连人也是虫，是没有毛的倮虫。反倒是今天才算是正宗虫的昆虫却不在上述的虫类里，真是奇怪。

如果从动物学的范畴看，上述五类动物就是鱼类、爬行类、鸟类、哺乳类及人类（哺乳类的最高等）。换言之，所有脊椎动物都是虫。所以延至宋代，吊睛白额的老虎是大虫，直到今天则许多地方还将蛇叫做长虫，上海一带更特别，将老鼠也称做老虫。在五种虫里，倮虫最特别，因为都是一样的性状，其他四类内部则都各不相同，还可以分出千百种区别来，老虎与狮子都是哺乳类猫科动物，但是两种不同的动物。人与人之间没有差别这么大的。但古代看人的区别不在外表（亦即不是体质人类学的对象），而是他的内在的精神特征。所以圣人被摆在三百六十种人的第一位，那么我们这些凡夫俗子又摆在哪一号里呢？五种虫当中，至少有三种是现实世界里没有或可疑的，凤凰、麒麟、龙都是虚无缥缈的，龟虽有，何者为神呢？至于圣人，我们还未亲眼见过这种倮虫，只有懒虫这样的倮虫今天倒还是常见的。

121 土革命与洋革命

革命在中国是一个旧词语。成汤推翻了夏朝,周武颠覆了商殷,合称为汤武革命。革命就是革去他姓的天命,而使自己受天之新命,完全是中国本土的意义,与英语的 revolution 没有关系,但其基本意义却与 revolution 有点儿类似。十九世纪初,revolution 进入中国,编辑英汉辞典的西洋人想把这个词转译为中国话,马礼逊用的是“周行,周而复始;大变”两种译法。前者是其一般的意义,后者则特有所指,马氏用英语表达为 Change in the state of a government,意即政权的更迭。如果除去受天命这一层意思的话,汤武“革命”的实质就是政权更迭,这与 revolution 的意思是相近的,但马氏当时还没有想到汉语里头有什么可以与 revolution 准确对应的固有词语,只能以“大变”与之相应。在马礼逊之后相当长的时间里,又有几种英汉辞典出现,但都没有跳出马礼逊的范围,他们既造不出一个典雅的新词来,也找不到一个合适的旧词来,这大概与他们的汉学底蕴不足有关。在1868年罗存德的英汉辞典里,在卢公明的《英华萃林韵府》里,还是沿续了“大变”这个词,虽然前者增加了“作乱”,后者增加了“民变”这样的新译。早期的法汉对译辞典也大致如此,如1874年有《汉法语汇便览》在“大变”外又有“国乱”之译法并存。

在六七十年代之间,有几种西洋的法律著作被翻译出版,如1864年丁韪良翻译的《万国公法》及1877年的《公法便览》等,前者在大变外,添加了民变与内变两词,后者在这两词之外又首用政变一语,但这样翻译并没有根本性的突破。直到1878年,日本人冈村监

辅在《万国史记》中用了“法国革命”的提法,稍后 1881 年,日本哲学家井上哲次郎的《哲学字汇》则以革命来对译 revolution,于是革命的新义遂流行起来。1890 年王韬在《重订法国史略》中,也采用了法国革命的说法。由于革命一词为中国典籍所固有,虽与 revolution 不全贴切,但毕竟相去不远。其后革命范围逐渐扩大,延伸至诗界革命,小说革命等等,则变成彻底改革的意思了。日本学者采用中国固有词语翻译西洋单词时,常有“袭貌遗神”的毛病,如经济,如封建都是译得不好的例子,倒是这个革命神貌略为相似,是较成功的例子。

122 民之主还是民为主

十九、二十世纪之际,中国在引进西方的新概念时,大概没有哪一个词像“民主”那样是完全颠倒了原来的意思的了。民主一语,源流很长,但其原来的意思是“民之主”,也就是能主宰老百姓的人。《书经》说:“天惟时求民主,乃大降显休命于成汤。”意思是说,天因为要寻找一个百姓的主宰,因此降命给商朝的第一个王成汤。所以东汉时的蔡邕干脆说:“民主,天子也。”什么叫民主?皇帝就是民主。这以后发展下去,连一般官吏也变成民主了。《三国志·钟离牧传》里有位永兴县长,自称曰:“仆为民主,当以法率下。”换句话说,即使小到只做一县之长,也是黎民的主人。所以中国古代向来只有主管民,从来没有什么民做主的事,这一点本来很清楚。甚至于到了晚清,有些中国人到了西洋,知道某些国家的民主并不是皇帝,而是 president,于是也把这个 president 叫做民主,认为他也是老百姓的主宰,如张德彝 1873 年在《随使法国记》中就说法国是“民主执国政焉”。但

是到了清末民初,这个概念就糊涂起来了。

西方在政治制度方面有 democracy 一词,是与 dictatorship 即专制相对立的概念,表示人民有权参政议政。由于中国历来没有这一制度,因此翻译起来颇费踌躇。在 1887 年重版的邝其照的《英华字典集成》里,将其译作“奉民主之国政”。这里头的“奉”字很重要。因为中国的民主本来是民之主,不是民做主,而 democracy 有以民为主的含义,所以邝其照此译有奉民为主的意思。但“奉民主之国政”毕竟不是一个单词而是一个短语,不便于使用,于是再演变下去,就掐头去尾,简化成为民主了。殊不知这么一简化,就与其固有的概念完全相反了。但世界上的事情往往就是这样,久而久之,习非成是。所以到 19 世纪末黄遵宪在《日本杂事诗》里说:“有一人专制称为君主者,有庶人议政称为民主者。”郑观应在《盛世危言》里也说:“君主者,权偏于上;民主者,权偏于下。”这里的民主都与君主相对立,而不像古代那样是君主的同义词了。再过二十来年,新文化运动风起云涌,民主的地位更高,升级为万人景仰的“德先生”。由此可见,外来新语词所反映的文化内涵,不光只是简单的借用新概念而已,而是在实际上进行了一场话语革命。

123 假公济私非尽坏事

中国的皇帝不少是喜欢稽古右文的,所以在靖难之役以后,明朝的永乐皇帝也要编一部很大的《永乐大典》来掩盖其篡位的行为。清代也有不少重要的文化工程,如康熙朝编纂《古今图书集成》就有一点要与《永乐大典》争雄的味道。至于《全唐诗》、《康熙字典》则是其

小者。康熙的举措对其子孙有很大影响,甚至连嘉庆朝也有编纂《全唐文》之举,虽然此时康乾盛世早已过气,国内外危机已经四伏。

徐松是一个很有才干的学者,又是一个有心人。他对于史料特别重视,经常运用自己的学识对前人的著作加以诠释或修订补充,所以有《登科记考》、《两京城坊考》、《汉书西域传补注》这样的著作,也喜欢联系实际,所以又有《西域水道记》这样的书,模仿《水经注》体例,以新疆的河流为纲,描写其地的历史与地理状况。在他入全唐文馆任提调与总纂官时,就注意到了《永乐大典》是一个很重要的史料库,许多清代已经不存在的古代典籍,可以从《永乐大典》中辑录出来,恢复其原貌。于是他在签注大典时,看到有宋会要,即用另纸标全唐文三字,授写官为之录副。以徐松一介文人,势不能自费雇人抄录,于是只好用此方法假公济私,辑成了我们今天常用的《宋会要辑稿》这部重要的大书。《永乐大典》在嘉庆时已佚去一千余册,然所存尚得十之八九,后来经过晚清的变乱,今天存世不到其原有分量的百分之五,设使当时徐松不私下干这个活儿,那么我们今天就看不到多少《宋会要》的材料,研究宋史就要受到很大的限制。所以这种私活儿真是应该提倡。今天我们如果仔细阅读《宋会要辑稿》影印本,就会注意到许多地方全唐文三字的签注仍在,这就是干私活儿的明证。

124 什么时候开始有"拍卖"?

"拍卖"现在是世界性的一宗大买卖,尤其是重要艺术品的买卖几乎都是通过拍卖方式来进行的。但是论到这个词的最早起源,却不能说是完全清楚。在英语里,拍卖叫做 auction。晚清的时候,西洋

人将拍卖的方式带到中国,起初将其称做"出投"。例如,1856年11月1日《北华捷报》第三版上就登载一个《洋船出投》的启事,略云:"兹有英国二枝桅战船一只名心顿,……除火炮之外,一切出投。……以价高者得。"该报是西洋人办在上海的英文报纸,这个出投的启事也是用英文写的,但为了方便中国人也参加竞投,所以同时登载了中文译稿。在英文原启事中有一段话说:……will be sold by Public Auction at Naval Yard,……"其中的 Auction 就与中文"出投"相对应。

但是在两年以后,"拍卖"一语正式出现。同样在这份报纸的1858年3月27日那一天,登载有一份中文启事说:"现有小火轮船两只,一名罗士,一名尚洛,便于内江行驶。兹于二月二十日午时拍卖。船上器具一切完备,且系新修,如有贵客要买者,请至香港谷巴丹拿哈西兰处面议可也。咸丰八年二月十一日特特力告白。"而其英文原启事中有一句话是:"To be sold by Public Auction by Mr. GEO: DUDDELL."这是目前所知最早出现以拍卖译 auction 的实例。但是不是真的最早,还很难说。

"拍卖"出现以后,"出投"依然存在,并且用了很长一段时间,有时还叫做"出投夜冷"。这是新词出现的一般规律,不会在短时间里立即将旧词淘汰,因为新词还要有一段时间的磨合,还要有大多数人的认同。而且出投的意思也始终没有完全消亡,后来在"投标"一词里体现了其原意。另外,为什么叫做拍卖,恐怕也有说头,今天常用的"拍板成交"以至于简化为"拍板",其实就是拍卖时的形态描述,亦即拍了板就卖出去了,所以今天拍板与领导决断同义就是这个道理。

中国近代因为被迫开放,许多新事物、新思想、新概念大量涌入,生成一大批新词。中国历来最讲词源的研究,目前最完备的十二卷本的《汉语大词典》,在追寻古汉语词源时比过去任何词典都要准确,但在近代新词的词源追溯方面反而十分薄弱,往往只能举例说明,而不能确证其源头。原因不是别的,缺乏研究而已。现在国外有好几个科研项目都集中于近现代汉语新词形成的研究,其范围从专门的

学术用语到一般的词汇都有，而反观我们自己好像倒不大重视，这也是一种礼失而求诸野？

125 “鄙我也”

有些话说得很习惯，并不一定会去问个为什么。若是较真问起来，有时还不大容易回答。通常所说的鄙视，是看不起的意思。但为什么鄙视就是看不起，还得从很远的先秦说起。鄙本来是与国对立的概念，国以外的地方称鄙。春秋时候的国有三重意思，一是封国，二是国都，三是都城。国都以外，或都城以外，都可以称为鄙，因此鄙的基本意思是郊野。《左传·昭公十九年》，郑子产说郑国将要沦为“晋之县鄙，何国之为？”意思是，郑国将要亡于晋国，若果真如此，郑国的土地就变成晋国的县鄙之地了，也就是晋国的郊野边地了。住在郊野的人(有如今天的乡下人)自然比不得城里人(即住在国中之人)，因此后来有人谦称自己就说是鄙人。一切鄙子、鄙见、鄙意、鄙语、鄙计等等都从此义来。

鄙本来是名词，但古汉语中名词亦常作动词用，鄙也不例外。还是用《左传》的例子。鲁宣公十四年条记载，楚使伐齐，路过宋国，但不向宋假道，于是宋大夫华元对宋昭公说：“过我而不假道，鄙我也。”这里“鄙我”就是楚国视我宋国为其边鄙的意思。楚国经过宋国的地方，而公然蔑视宋国的主权，不向宋国借路，这岂不是将宋国的地方当成楚国的边鄙之地了么。所以“鄙我”本来是视我为其边鄙，已含有看不起人的意思。一切鄙薄、鄙夷、鄙视、鄙慢、鄙厌等等也都从义来。

鄙既有贬义，于是又与其他表示贬义的词结合在一起，成为经常

使用的形容词或副词，如鄙陋、鄙贱、鄙直、鄙下，无一有褒义。当然卑鄙、贪鄙、村鄙、粗鄙也都不是好话。恐怕只有“鄙介”一语，还算不差。

126 人不概之天概之

有些语词普通得不能再普通，我们几乎每天都要用到，但就是从来不知道其原本的意思，例如大概、概括里头的“概”字，会有谁想到那是一种像尺子一样的东西呢？

中国过去的度量衡制度是用在不同的物品和不同的需要方面。度是量测东西的长短，量是计测体积的大小，衡是称计物品的重量。现在“量”这个功能几乎完全消失了，作为量的标准器具与单位的升、斗、石等，差不多已经退出历史舞台了。但在过去，计测粮食数量几乎全靠的是“量”，如一石（读担）米，两斗麦、三升面粉。用量的时候，先是往量器（最普通的是斗与升）里倾倒粮食，直到满出来，然后用一把尺子一样的东西，将升门的顶端刮平，也就是说把满出来的东西刮掉。这样容具里的粮食就是标准的一斗或一升。升和斗都不算大，所以老百姓叫做升斗之民，石是斗的十倍，大多了。汉代高官的俸禄就有千石百石之别，二千石是高官，一百石就是普通干部了。

概既是一种工具，当然是名词，但它又是一种动作，也就是抹平，因此也可以当动词用。过去有一句话叫做：人不概之天概之，也就是说一个人只能拿他应该拿的那一份，如果贪多滥要，别人就要概之，也就是抹平你，让你把多得的部分吐出来，即使你因权大位高，别人奈何不了你，老天也总有一天会惩罚你，这就是天概之。为了避免人

概之与天概之，最好当然是自概之。能够自概的人就是有节操的人，所以就有了节概这个词。古人认为当官就要与概的作用一样，所以《韩非子》里有这样的话：概者，平量者也；吏者，平法者也。”但古往今来，不能平法的吏也不在少。

与概组合成词的不少，有大概、一概、志概、梗概、有概论、概念、概括、概要、概况等等，细思之，都与概的基本意思有关。

127　科学与学科

二十世纪一十年代，新文化运动飚起，科学与民主两语都具有了神圣的意味，被尊称为赛先生与德先生，被青年人视为救国的良药。从那时到现在，“科学”一直处于廊庙殿堂之中，其基本意思一是与迷信对立，表明是人类智慧的结晶，如果犯了迷信就斥之为不科学；二是倾向于自然科学这样狭义的解释，换言之，如果光说科学二字，一般人就认为是指自然科学，而不会误会成人文科学与社会科学。科学一词大家也都知道是由 science 翻译而来，但在最初，science 并不具有任何神圣的意味，在十九世纪与二十世纪初的汉英对照的辞典中，几乎毫无例外地将其译为“学”，指的只是(某某)学科、(某种)学问的意思，如 science of medicine 为医学，science of number 为算术之学，agricultural science 为农学。既然只是学科的意思，那么神学也是学，所以直到 1916 年，赫墨龄所编的《官话词典》仍有译 christian science 为耶教原理(实则基督教神学)的例子，与今天我们理解的科学含义大相径庭。

但也是同在这一词典中，science 已被正式译为“科学”，并且被标

上一个“新”字，说明是新赋于的意思，而过去所译的“学”仍排在第一个义项，并注明是“部定”，即教育部所审定。但这个新译的科学仍是“某科之学”的意思，而且至今“科学”实际上还保持有“学科”的意思，如遗传科学与遗传学科并没有什么实质的不同。但是最先将 science 译成科学的并不是在中国的西洋人赫墨龄，而是日本人，至迟在 1886 年出版的《英和对译新辞书》中，就将 science 译为学、理学、科学三义，如果释为今义相应则是科学、学问与学科，正是 science 原来的全部基本意思。但是今天的中国人一般只认得它的一个意思而已，概念已经大大缩小了。

128 《华英通语》在日本

中英之间的语言接触比起其他欧洲语言与中国语言的接触来说要落后一些。从晚明耶稣会士进入中国以后，葡萄牙语、意大利语、法语与耶稣会士的共同语——拉丁语都与汉语有了接触，俄国因为与中国是邻国，俄文与中文也较早有了接触。如果我们不算洋泾浜式的广东英语的话，那么从十九世纪初，第一个基督教新教传教士马礼逊来华以后，中英语言才算有学术层面上的接触。马礼逊花了上十年工夫编纂的六大卷《华英辞典》是这一接触的典型代表。这以后也有不少中国人自己编纂字典、辞汇集和教科书，以适应日益扩大的中英语言接触需要，其中对中国与日本都发生过重要影响的《华英通语》是很特别的一种。

这本书是广东人编的教科书，出版于 1850 年代。书中将英语单词用汉字注明其发音，但该汉字用广东话而不是官话发音，如 four，

注音为“科”。广东在中国对外交流过程中占了得风气之先的地利，所以广东人比中国其他地方的人更早与英语相接触。其时的日本正在闭关锁国的时代，他们只开放长崎一个港口，只与中国与荷兰有贸易往来。日本人就是通过荷兰语这个工具来了解西方，有些知识分子成了兰学家，实际上即西学家。十九世纪以后，英国的势力崛起，有些人认识到要从兰学家转为英学家才有出路，其中最有见地的是著名的启蒙思想家福泽谕吉。

1860年，福泽随人到了美国，在旧金山一个中国商人那里看到了这本《华英通语》，十分兴奋，就央求人家卖给他。回日本后，便将这本书加上日语注音，重新出版，在日本引起广泛的注意，销路很好，对日本人学习英语，进而对日本的启蒙运动起了相当的影响。因此今天我们打开《福泽谕吉全集》，其第一卷第一篇就是这本日译的《华英通语》，但大部分的中国人至今还不知道这么回事，也不大了解这类书在中外文化交流史上的意义。

129 鸦片是怎样做成的？

鸦片是毒品之尤，中国人了解得最清楚。160年前，由于英国坚持对中国倾销鸦片而引起一场作为中国近代史开端标志的鸦片战争。那么在鸦片战争当时，国人对这个毒品的实质是什么，或者说鸦片是什么东西或者它是怎样制造的，是否都有了解呢？答曰：没有。一般老百姓的认知程度如何，我们不很清楚，但朝廷大员对鸦片的认识却见诸文献所载。就在鸦片战争前夕，负责查禁鸦片的钦差大臣，两广总督林则徐还以为鸦片是“宰杀乌鸦与罂粟之液同渍一池”而

成。这一方面固然是被“鸦片”这个词的字面意思所害，以为“鸦片”总要与“鸦”有关系，而不知这个词只是 opium 一语的音译。另一方面却不能不说是昧于世界知识与一般知识所致。但林之此见，在其时已比一般人为高明，因为据民间传言，有疑鸦片是以人之膏血为之者。林则徐则以为，“夷人死即弃尸，一任乌鸢啄肉，是以夷书所载外国之鸦有高至数尺者。”所以宰鸦为用就与用人的膏血无异。

对于鸦片的认识错误还不算什么大事，但当时是 1839 年 9 月初，已是鸦片战争的前夕，如果对即将到来的战争以及战争对手的认识不清，则问题就大了。可是，当时的林则徐在给皇帝的奏折中还以为，英国士兵“除枪炮以外，击刺步伐俱非所娴，而其腿足裹缠，结束紧密，屈伸皆所不便，若至岸上，更无能为。”这种认识显然也是得知于传闻，以为英国步兵的绑腿，会使得他们无法进行陆战。林则徐是当时了解西方最深刻的清朝大员，被誉为是睁眼看世界的第一人，尚有如此误会，其他官员的认识更可想而知。知己而不知彼，这仗如何能够打赢？就在这个月的下半月，战争接触已经开始，起初打了一点儿小胜仗，再以后，天朝大国就只有输的份了。

130　晚清的世界地理知识

中国人在鸦片战争中被打败，开启了丧权辱国的时代。推其原由，自然是大清帝国腐朽衰败所致。这种腐朽衰败不但表现在国力的浸弱，也还表现为对战争对手与对世界知识的无知。虽然晚明来华的耶稣会士已经带来了《坤舆万国全图》，让当时的中国人着实大吃了一惊，原来天朝大国只不过占据全球的一隅而已。但这张地图

只有少数知识分子看到，到了清代，世界地理知识依然贫乏得可笑，直到晚清，从皇帝到群臣，大多不知道将要与我们开仗的英吉利蕞尔小夷是在地球上的哪一个角落里。只有精明强干的林则徐不满于这个现状，力图想弄清楚世界地理现状。但他当时所能找到的国人写作的最好的世界知识书籍，竟然只是一部《海录》。他在鸦片战争前夕的1839年9月1日写给道光皇帝的奏折中说："《海录》一书系嘉庆二十五年(1821年)在粤刊刻，所载外国事颇为精审，其英吉利条下云：周围数千里，人民稀少，虽娼妓生子，必长育之，无敢残害。"以此证明英夷戕害中国小孩，以其膏血制造鸦片的传闻是无稽之谈。

《海录》是曾经漫游过世界的一位中国人谢清高所述，内容是他随船到东西方沿海各国贸易的见闻，的确是中外交流史上一部重要著作，但却不能算是一部严格意义上的地理著作，其所以重要，与其说是记事精审，倒不如说是这类书太少的缘故。聪明的林则徐当然不会以此书为满足，因此极力从各方面来了解当时的世界地理，编成了《四洲志》这样的地理书。可惜的是这本书的原本后人没有看到。后来，林又嘱托他的朋友魏源利用洋人的地理学著作，编成了《海国图志》，这才是近代中国人编辑的第一部世界地理书，不但对国人产生深刻影响，而且还远传东瀛，在日本朝野引起强烈反响，被翻刻成好几种版本。不过这已是鸦片战争以后的事了。

131 广东英语

广东英语的意思并非广东人讲的英语，而是历史上一种重要的语言文化现象。最先来到中国进行贸易的欧洲人是葡萄牙人，他们

在16世纪初就到了广东沿海一带,英国人比他们要晚了一百多年。当英国人来到广东时,发现这里流行一种中葡混合语,按今天的说法或者可以称为洋泾浜葡萄牙语,这种语言我们今天已经不大了解,但在当时却有重要的作用,因为中国人与葡萄牙人之间正是依靠这种语言进行贸易活动,而且英国人在最初也不得不靠这种话来与中国人沟通。但是很快的,英国人的贸易额大大超过了葡萄牙人,于是广东沿海慢慢就产生了一种新的奇怪的混合语,这就是广东英语,或者叫做广东番话,因为是红毛番所说的话。

这种混合语使用英语单词,但发音起了变异,如 want 变成 wantchee,thing 变成 ting,所有 r 的音都发成 l,这当然是因为某些英语发音在中国人说起来较难的缘故;而语法基本上则是汉语式的,即词尾不发生欧洲语音的曲折变化,如没有复数加-s 的用法,形容词的最高级一律以加上“稔巴温”(number one)的方式来表示。与此同时,句子的词序也跟汉语一样,如 can not do 说成 no can do。这一切在现在看来都非常可笑,但在历史上,这种混合语从18世纪初出现以后,却流行了二百多年之久。鸦片战争失败,中国开放五口通商,除广州外,其他四口都缺乏英语人才,结果会讲广东英语的广东人大大吃香,他们跑到上海揾食,成了当地的露天通事,并且在他们影响下,上海人也学会了说这种中英混合语,而且称其为洋泾浜英语。洋泾浜原是上海城外的一条小河,位于租界与华界之间,这些通事就在这条河边来撮合中外之间的贸易活动。虽然“洋泾浜英语”现在成了 Pidgin English 的正式译语,但究其源却是从广东英语发展而来的。

132 北京原来是南京

今天的北京是一个具体的地名，但在古代很长的时期里，北京是一个地方的称号，而不是那个地方的地名。这个称号可以望文生义，就是“北方的都城”的意思。中国历史上以北京为号的地方有不少，这里只举几个主要的例子。北魏迁都洛阳以后，称旧都平城(今山西大同)为北京。唐朝则以太原府为北京，因为这里是龙兴之地。北宋为了表示抗辽，乃以河北大名府为北京。明代初年，朱元璋因为仰慕宋朝的制度，打算以开封作为永久首都，因此建为北京，后来发现开封已经不适合作为首都，才取消北京称号。中国历来有陪都制度，首都当然只有一个，陪都却可以有好几个，以上这几个北京都是皇帝钦定的陪都。还有的北京只是习惯的称呼，如西晋时南方人有称洛阳为北京的，那意思就指称其为北方的京城，并非当时在洛阳之外尚有南京、东京、西京之类的陪都。南朝刘宋时，还有称京口(今江苏镇江)为北京的，也不是正式称号。

倒过来，今天的北京在历史上则有过许多不同的名称。最早叫做蓟，先秦时是燕国的都城。唐代安史之乱时，一度称为燕京。辽代的时候做过陪都南京，地名则叫幽都府。金朝时称中都，元朝为大都。明朝初年叫北平府，明成祖登基后改为顺天府，建为北京。因为当时的首都是京师应天府(今南京)，所以这里称为北京。过了十来年，正式迁都北京，就改称京师了，而把原来的京师改为南京。清朝延用明代的京师称号不变，辛亥革命以后仍用此称，但习惯上自明代永乐年间以后都称之为北京。不过明清两代北京都只是称号，表示

其首都的地位，具体地名则是顺天府。民国以后废府存县，北京才成为具体的地名。

133 “信、达、雅”从何而来

严复是晚清民初的翻译大家，自从他提出“信、达、雅”三原则以来，学者无不日行景从，认为这三个原则的确是翻译的最高境界。虽然疑者自疑，但信者仍信。疑者以为三原则之间有时不免要发生冲突，照顾了信，则达就有问题，要追求雅，有时就要舍弃信。所以鲁迅主张硬译，只要信、达、雅，其他在所不顾。而即使严复本人也并未做到三者并重，他的《天演论》，达则达矣，信则未必。但不管如何，信、达、雅三个字总是很诱人的鹄的。直到最近，翻译界仍有不少文章是以这三个字为讨论对象的。笔者这里不来讨论信、达、雅的是非曲直，只想问问这三原则是有所本呢，还是严复自己的发明？

依笔者所知，此三原则并非严复的原创。十八世纪英国有一位著名的翻译家，名叫坎贝尔，他精通希腊文与拉丁文，对《圣经》的翻译大有讲究。由于积累了丰富的翻译经验，他进而提出翻译必须遵循的三个原则，即：一，翻译必须有原著思想的完整的翻版(transcript)；二，原著的文风(style and manner)应当被保留在译作中；三，译作应当具有原著行文的从容(ease)。严复到英国留过学，不会不知道这个大名人，于是将这三个原则的精神提炼为中文的信、达、雅三个字。严复是聪明人，虽然三原则不是他原创，但精炼为信、达、雅却也是一种出色的再创。我未注意到严复自己是否提到坎贝尔其人，也不知道研究翻译理论的人是否追溯过三原则的来源，仅以自己的

读书心得记录于此,以供同好参考。

134 南京土白更堪夸

今天的普通话是以北京语音为标准音,以北方话为基础方言,以典范的现代白话文著作为语法规范的全民共通语。北京作为中国的首都已经六七百年,因此一般人都以为北京官话(官话是公用语的意思)历来都是中国的共通语,其实不然。在中国历史上,至少从明初开始,直到晚清,数百年间都是以南京官话为共通语的,以北京官话为共通语的历史,实际上还不到一百年。

这一方面也许与南京是明初的首都有关,另一方面却与南京官话的特殊性不无关系。对于南京官话的流通情况,过去学者们都注意不够,因为汉字不是拼音文字,从字面上我们无法看出各地语音的差异,直到耶稣会士在晚明东来以后,他们以罗马字拼写汉字,我们才能知道该字在当时的读音。罗明坚与利玛窦是最早来到中国的耶稣会士,他们在16世纪末编写了一本葡华字典,从中可以发现其时的汉语读音是以南京音为准的。而当时以北京为首都已经有很长时间了。不但如此,清代兴起以后,仍然以南京音为标准音,一直到十九世纪也没有改变。这主要是因为南京音最易于为操各种不同汉语方言的人所理解与学习,在整体上它既属于北方方言,但又具有南方方言的一些特征,如保留有入声的痕迹。因此无论南北方的人都容易接受。这一点也被十九世纪初来华的西洋商人们所注意到。

一直到十九世纪七十年代,在《申报》刊登的一篇由百首别琴竹枝词组成的文章中,作者还特意强调"南京土白更堪夸",说明其时社

会上仍以会说南京话为时髦，不像后来在上海滩上，所谓“江北闲话”（即南京官话）被人瞧不起。甚至直到民国以后，投票选用以何种方言为国语时，南京官话也仅以微弱的差距被北京官话战胜。这些情况恐怕是今天很多人所未注意到的文化现象。

135 体用的时髦比喻

张之洞在清末提出了“中体西用”的口号，结果并没有能够救中国。数十年后，李泽厚先生认为正确的提法应该是“西体中用”。近几年来，体用之说已经被人们所淡忘，但在近代思想史上，此说总要占一席之地的。张之洞的“中体西用”只在于指出中西与体用之间的关系，并非首倡体用之说。体与用之间的关系与各种比喻，在晚清一直是一个很流行的话题，不限于在作中西之间的比较，而且至迟在鸦片战争刚结束后就有体用关系的说法了。

道光二十三年（1843年）二月十二日，两江总督耆英在给皇帝的奏折上就说过这样的话：“……惟炮之为用，以炮身为体，炮弹为用。膛口为体中之用，火药为用中之体。施放时则以炮台船只为体，炮架为用。而其功效在于装药，准头系乎炮规。凡此数者，皆系相辅而行，设有一项不能精良，虽长于放炮之人，亦属技无所施。”

为了说清楚西洋大炮的功用，耆英以体用的关系作比喻。由他的话可以看出，体与用之间是没有绝对界限的。从整座炮看来，炮身是体，而炮弹是用。因为能对敌人产生破坏作用的是炮弹而不是炮身，所以炮弹当然是用；但如果没有炮身，炮弹就发挥不了这个作用，所以炮身是体，是根本。但在炮身当中，起着将炮弹打出去的关键部

位又是膛口,没有膛口,炮弹就起不了作用,所以膛口又是炮身这个体里头的用;另一方面,炮弹本身起作用的根本是火药,靠着这个体,炮弹头才能起破坏作用,所以火药又是炮弹的体。最后,在施放大炮时,又有另外一种体用关系出现,即炮台船只是体,这是放置大炮的地方,而炮架则为用,靠着炮架才能安置大炮。

这样一整套理论,似乎令人觉得有点眼花缭乱,但在当时却是颇为时髦的,事过境迁,如果不翻阅一下那些断烂朝报,是无从知道晚清的某些流行现象的。

136 晚清去德国的中文教师

在晚清中西文化交流的研究中,许多论述都详尽于来到中国的西洋人的经历,但对于中国到外国去的人物则研究很少,除了有游记存世的作者以外,到底有多少中国人旅行过西洋,并留下重要踪迹的,并没有经过认真的清理。其实在十九世纪,由于西方汉学已经兴起,不少研究机构都需要中文教师,应当有一定数量的国人去到西洋传播中国文化,只是这一方面文献有阙,使我们不得其详。不久前有人介绍了十九世纪下半叶到美国哈佛大学教中文的戈鲲化,这里再略提在德国教中文的两个人的简历。

1887年,德国柏林大学附设了东方语言学校,教授中文与日文。有两名中国人应聘到该校教书。一位名叫桂林,是北京的旗人;另一位是广东人潘飞声。据说前者教北京话,而后者教广东话。桂林虽无大学问,但很有教学经验。潘飞声约三十岁,有诗才,后来刊行有《说剑堂集》一书。因为两人都不谙德语,在柏林时便和相邻的精通

德语的日本留学生井上哲次郎交上了朋友。井上当时也受聘在该校教授日语，他本有汉文根底，又向桂、潘二人学习汉语，彼此并作汉诗相应酬。1890年，三人聘任期满，同时回国，只是井上先走一步，借机游历意大利，然后在热那亚与径直乘船回国的桂、潘二人会合。经过漫长的航行，当轮船到达香港的时候，三人依依惜别，潘飞声写下了这样一首诗："柏林曾惜别，何幸共归船。海岛开生面，云萍续胜缘。行行将故国，草草以离筵。且尽杯中酒，相思满九天。"表达了双方之间深厚的感情。

井上哲次郎在德国学的是哲学，后来成为日本有名的哲学家，靠着他的回忆录，我们才有机会知道晚清两个任教于德国的中国教师的简单经历。我们不得不想进一步了解，这样的教师还有哪些呢？

137 草鞋与毒药

标题上这两样东西似乎风马牛不相及，但在一个特定的历史时期中，就有了一点内在的联系。

清代中期以来，闭关锁国现象日益严重，不但禁止外国人随便进入中国，而且禁止中国人与外国人除了贸易以外有其他的关系，尤其是教授外国人学习汉语更在厉禁之列。但是西方传教士为了传播基督教义，又不能不学习中文汉语，否则无法让中国人理解"圣教"的真谛。十九世纪初，第一个基督教新教传教士马礼逊来到广州，急切地需要中文教师帮他过汉语关。虽然他在来华以前已经学过一点中文，但对于传教却是远远不够用的，因此他肯出较高的薪水来聘请中文教师。然而教授外国人学中文又有若干例禁，于是，据说一些欲得

重赏的勇夫在前往教授马礼逊时，身上常带着两样东西，一样是草鞋，表明他与外国人只是在做生意；另一样就是毒药，以便在向官府分辩不清时，仰药自尽。这个故事不必求其真，但严禁中国人帮助外国人学习中国语言的事确有其实。下文就是见于文献的真事。

马礼逊在传教以外，还致力于编纂中英文对照辞典，这就更需要中国人的帮助，尤其辞典中的汉字非中国人雕刻字模不可，于是不得不雇佣了一些中国的刻工。此事后来被中国官方知悉，遂派兵突然搜查马氏设在澳门的印刷所，逮走几名中国人，搜去已印好的辞典样张。当澳葡当局为此事与广东官府交涉时，得到的回答是，中国并不反对洋人自己学习中文，但不准中国人有干禁行为。其后，马礼逊不得不从印度请来一些能雕刻中文字模的技工。

这种事说起来点有像笑话，因为一百多年后的今天，我们巴不得全世界的人都来学汉语，更有乐观者甚至预言二十一世纪将是中文的世纪。世事沧桑有如此之钜者乎？

138 医生是艺术家？

标题上的问题迹近荒谬，医生怎么可能是艺术家呢？但如果以中国典籍上“艺术”二字的释义而言，中国的医生在古代的的确确算是艺术家。谓予不信，请看二十四史中的《隋书》。该书卷七十八是《艺术传》，容纳了十四个人的传记。这十四人的职业包括以下六个内容：阴阳、卜筮、医巫、音律、相术、技巧。其中只有音律一项，与今天的艺术意义相关，其余皆风马牛不相及。

阴阳、卜筮、相术今天在香港、台湾仍很流行，不用多说。但能看

相算命以及懂阴阳会卜卦的人都属于艺术界的人物,颇有点匪夷所思吧。医生在古代始终是与巫师为伍的,君不见,至今还有人生病不请医生,反而相信巫师的胡说的。至于技巧,指的是科学家工程师一类,在今天也与艺术不搭界。可见古代的艺术指的乃是非政治、非儒林、非文苑一类人物的一技之长。更具体而言,艺和术还稍有区别,艺是指书、数、射、御,术是指医、方、卜、筮。这些一技之长被推到极端就是所谓奇技淫巧,历来不大被看得起,但社会生活中又少不了这样一些人,所以其中之皎皎者在正史中仍要立传以纪之。又因六朝隋唐之时视艺与术是两个概念,所以也可以倒过来称为术艺,《魏书》就列有《艺术传》,内容与上述《艺术传》相类。

那么在什么时候,艺术变成现在的意思了呢?很晚。直到十九世纪下半叶,日本人在翻译 art 一词时才以中国古代的"艺术"与之相当,后来又在二十世纪之初传入中国。本来,在西洋,art 表示的也只是一种技术,一种技能,是中性的概念,所以 fine art 是美术,而 black art 则为邪术。不过在中国,"艺术"一词的新义得到发展,到如今只有褒义了,而且也不能当成是艺与术两个概念的组合了。

139 英雄英雌

当今女权主义高涨,一切讲究男女平等,即使古已有之的词语,若有违背男女平等原则的,也在必须革命之列。就中最明显的是 chairman 改成 chairperson.起先还以为这样的改动只是说说罢了,不料前几天看电视,在多哈举行的世贸组织部长会议上,chairperson 的标牌就彰明昭著地摆在主席台上,原来已经见了成效。更有极端者,

认为如 boycott 这样的词也应该改成 girlcott，或者另造一中性词，这似乎就有点迹近胡闹了。不过如 chairperson 这样的造字运动也好像还没有全面普及，如联合国就比较保守，依然用的是 chairman 的标牌。

以上是西文的例子，中文粗想似无此病，其实也有。如英雄一词，在五·四时期也颇为一些妇女解放运动先驱所不悦。其时女中豪杰不少，有些人就自然想出女英雄一词以表示与英雄的不同。但女英雄本身也是一个不大通的词，雄既表示男性，再加上女字，有点儿前后矛盾了。所以有人又杜撰出英雌一语来，欲与英雄一见高低，但终究因为英雌的发音不能铿锵有力，始终未曾流行。试想如果将英雌的用法推广开去，将雄赳赳气昂昂变成雌赳赳气昂昂，那成什么话了。而且在方言里雄字的运用也很重要，四川人就常用“雄起”一语来鼓励运动员，也不能想象球迷们在足球场上为中国女足加油时会大喊“雌起”。

印欧语的形态是曲折型，不但以词形的变化来表示语法的意味，也可以词尾的不同来表示男女的区别，如 hero 与 heroine，steward 与 stewardess，汉语没有这样的便利，只能称为女英雄与女招待，似乎也没有什么不可以。阳刚之气与阴柔之美都是世界之所需，雄起与雌伏共同形成人间之完美，原无男女高下之差别也。

140 你 真 蚌！

读到这个标题，一般人都会觉得大概是笔者写错了，因为正确的写法应该是“你真棒！”但是如果认真追究下去，问问看“真棒”是什么意思，那么能答得上来的人恐怕没有。难道说一个人长得像根棍子？

显然不是。既然不是,又为何形容人为棒呢?这话说起来就长了。古人以丰满为美,说白了是以胖为美,不似今天到处是瘦身广告,以苗条为时髦。所以《诗经·郑风》说:“子之丰兮”,意思就是“你真丰满耶”(毛传:“丰,丰满也。”)。这句夸奖与“你真好看啊”是等值的,因为时尚如此。所以称男人好看,曰“美丰仪”。称女人好看,还制造有一个专门的字叫“女丰”,见于汉代《方言》一书。《方言》云:“娥、‘女赢’,好也。……或曰‘女丰’。”

所以今天讲你真棒,只是借音而已,你真棒,实际上就是“你真丰”,你真丰满,你真大块头,你真胖。在古人这是夸,在今人却要着急了。今人以瘦为美,君不见T形台上的模特儿大都瘦骨嶙峋?但古人却以瘦为病,你看瘦字不是与病用一偏旁吗?古人既以丰为赞美语,引申开来,称赞你很行,你很能干,也同样说你真丰(音 bang)。问题是,丰与从丰的字后来大多声母都改成轻唇音,韵母也有变动,例如“丰”就改读为 feng。但字的读音虽改,口语里称赞人真 bang 的音没变。口头上讲没问题,要写出来就犯难了,只好借用同音的字“棒”。久而久之,大家就以为“你真棒”的“棒”字是正写了。在官话中,从丰的字只有个别读音未改,如蚌字。所以说“你真蚌”比说“你真棒”离事实还近一些。为什么蚌从丰,也有道理,哪一种蚌不丰满呢?至于在方言里,从丰的字还有一些保留着古老的读音,如厦门话中蜜蜂的蜂即读为 pang。

141 翡冷翠与夏威夷

意大利名城佛罗伦萨大家耳熟能详,这个城市在上一世纪三十

年代还有一个译名很脍炙人口,那就是诗人徐志摩译定的翡冷翠。当然也有人认为这个译名过于标新立异,不过平心静气而言,徐氏此译不但文字上有考究,利用了汉字自治的特点,将联绵字翡翠两字拆开,加上一个冷字,让人看了有诗意之感,而且在实际上这个译名还更接近意大利语本音 Firenze,强过于佛罗伦萨的译法,因为后者是从英语的译音 Florence 再转译过来,并非直接来自意大利文,不大符合名从主人之原则。中国懂英文的人多,懂其他欧洲语言的人少,非独佛罗伦萨译名如此,许多其他非英语地名的翻译也从英语转译过来,与原文都有不同程度的距离。

如果说,翡冷翠在阅读上让人有冷翡翠的感觉的话,夏威夷如果不从字面上推敲是不会令人有任何臆想的,因为今天很少有人会把“夏”与“夷”和“中华”与“四夷”对等起来,严夷夏之大防,已是十九世纪以前的观念,但“夏威夷”的译法在十九、二十世纪之际却不免让人有精神胜利法的怀疑,手头尚无足够的资料来释疑,也许只是偶然巧合也不一定。

中国是一个文化大国,因此在翻译外来语的时候,对纯粹的音译总表现迟疑,即使是地名、人名、物品名等专用名词,虽然无法意译,也要利用汉字的特点,将其归化成有意义的形态,或者是利用相同的偏旁,如唐代的译名蒲桃到今天就变成了葡萄,好像这种水果本来就是中国土产的样子。或者是译名所用汉字会令人有错觉,如翡冷翠。

142 “睇”字用了两千年

广东人把“看”说成“睇”,是全国都知道的事。但好多人也许以

为这个字是广东人晚近自造的方言字，如同“孖孖”字、“枧”字一样。其实这个方言字至少用了两千年了，这一点恐怕连广东人自己也不一定清楚。两汉之际有一本名叫《輶轩使者绝代语释别国方言》的书，据说是扬雄所著。扬雄此人多才多艺，写过许多有名的著作，是西汉末年的蜀中大才子。这本书由于名字太长，一般都简称其为《方言》。该书搜集了二三十年的材料，将西汉时全国各地的方言记载了下来，让我们今天还能看到两千年前方言的差异，功劳很大。可惜这以后一千多年，再没有其他好事之徒能够做出这样的书来，使得我们研究汉语的发展史徒增许多困难。

《方言》当中有一条，记载了西汉一些地方表示“看”的意思的用语，其中说“陈楚之间南楚之外曰睇”。当时“陈楚之间”的范围很大，包括了今天湖北、河南南部及江苏安徽北部一带，南楚指的是湖南及江西一部分，南楚之外大约就是今天的两广地区。有点儿奇怪的是以睇为看的地方从字面上看似乎没有湖南江西的份，只讲到南方的两广及北方的湖北以东北地区，颇疑所谓“陈楚之间南楚之外”实际上是概括了“陈楚之间、南楚、南楚之外”的意思。否则不会从淮水以西南直至两广的一大片地区的人都讲睇，而独独跳过湖南这一块空白地区不这样讲。

时过境迁，两千年后的今天，只剩下两广的粤语里还保留着睇的老说法，长沙话里还有瞄与看并存，湖北以东北地方都一律说“看”了。这其间怎么个变法，只能大体推知，而细节则不甚了了，要是历朝历代都有人把各地方言都记下来，这个问题就不难索解了。

143 “逻辑”在中国的立足

中国学术的发展过程中缺少“逻辑”这样的西方哲学的概念，因此当这一概念引入中国以后，如何对它定名竟花了三百多年的时间。起初，在明末，耶稣会士将其以拉丁语音译为“落日伽”(Logica)。但是这样的译名在中国这种以目治为主的汉字文献中，会令人丈二金刚摸不着头脑。于是传教士们想到，中国有“道”有“理”这样的概念，似与哲学逻辑有相通之处，便将其意译为道，为理。崇祯年间耶稣会士所译的一本讲逻辑学的书也取名为《名理探》。但孔子所说的“朝闻道夕死可矣”，老子所说的“道可道，非常道”以及朱子的理学都与西方逻辑的判断推理过程实际上毫不相干，因此将逻辑译为道与理并不合适。于是又有人想到，先秦诸子中的名学与逻辑推理很相像，公孙龙子“白马非马”的诡辩，也是一种推理。于是到了晚清，严复将逻辑学译为“名学”。

中国是一个文化大国，向来就对音译表示迟疑，严复则不但绝不轻易使用音译，还要力求译名的古奥，如译 unit 为么匿，虽有音译味道，但其中的“么”与原词意义又相关连。因此他虽然已将 logic 的音译定名为“逻辑”二字，但他自己却不用，而要用“名学”。但是西文的逻辑与中国的名学的内涵也不尽相同，故而日本人又将逻辑学译为“论理学”。到清末为止，逻辑的译名林林总总已近五十种之多，但没有一种占压倒优势。民国初年，章士钊才力主使用音译的逻辑一词。但当时许多人不买他的账，在报上激烈地争吵了一番，虽然后来是“逻辑”占了上风，但是二三十年代的英汉辞典里有许多仍然以论理

学和名学来对译 logic,直到五十年代,“论理学”一语仍有人用作书名。要到二十世纪的下半叶,“逻辑”才算取得彻底胜利,这才真是“一名之立,费三百载。”

144 “层累造成的历史”一例

我们现在读的《诗经》的本子是西汉流传下来的《毛诗》,与之同时,还有齐诗、鲁诗、韩诗三家。后面这三家由中央政府立了博士,有了官方的地位。《毛诗》的地位没有这样高,只是受到一位诸侯王,即河间献王的重视而已。到了东汉末年,有郑玄此人为《毛诗》作笺,反而使其留传至今,其他三家所传之《诗》,却都没了下梢。

即然《毛诗》是惟一的《诗经》传本,其作传者是谁就变成很重要的问题了。于是在历史上就出现一个很有趣的现象,即越早的文献对此人记载越模糊,而越晚的文献却记载越清晰。东汉中班固著《汉书》时只说:“毛公,赵人也。治诗,为河间王博士。”比他晚的郑玄《诗谱》则进一步说:鲁人大毛公作训诂传于其家,河间献王得而献之,以小毛公为博士。本来一个毛公,被郑玄发展为大小两位毛公,只不过尚未提及他们的名字。更往后,三国吴人陆机作《毛诗草木虫鱼疏》,则明确说毛亨作训诂传以授赵国毛苌,时人谓亨为大毛公,苌为小毛公。这时大小毛公都有具体的名字了。稍后,南朝宋时范晔作《后汉书》,也说传《毛诗》者为赵人毛苌。再过数百年,到宋初的《太平环宇记》连毛苌的故居也发现了,说毛苌是饶阳“邑人”,比赵人之说更加精确。

细看这些文献,不免让人心存疑虑,何以前人不知之事,后人反

而清楚？顾颉刚先生曾有“层累造成的”历史的提法，指出越到后世越趋于准确的记载并不见得可靠。换句话说，《汉书》所载不著名字之毛公是最可靠的资讯，而其后层累叠加之记载则很可怀疑。至于晋人著《博物志》说毛公尝为北海太守，唐人著《隋书》说毛苌是河间太守，更是难于凭信。既有此种种疑点，《四库全书总目提要》只好折衷诸说，确定《毛诗》为毛亨所作，其论并非有何依据，仅仅因为郑玄是汉末人，陆机是三国时人，去西汉较近，姑妄信之而已。

145 火 焰 船

不同文化接触时，总有新事物、新概念方面的交流。概念方面存在翻译的问题，不经翻译就难以被对方所理解。具体事物方面则有两种可能，一种是翻译，另一种则是根据事物的情状自行命名，这些命名不一定合适，然后经过演变再固定下来。例如轮船刚入中国之时，就有五花八门的叫法。

起初称为炊气船、水蒸船、火船。这是懂得中国话的传教士先介绍命名的。1834年末，西洋人郭士立在其所办的杂志《东西洋考每月统记传》上就载有一条新闻，其标题是《孟买用炊气船》。并注释说：炊气船，或曰水蒸船，即俗称火船者是也。其用滚水之蒸气，而使机关转行，令船快走，故名也。当时这种炊气船吨位很小，既不能用来运送货物，也不能用来作战舰，只是用来作为东印度公司在广州与孟买之间递信之用。

两年以后，这种船只想入省河，广东巡抚报告朝廷说有“港脚烟船，能行逆风，欲行进省递信。”又过四年，即1840年，两广总督林则

徐在鸦片战争中,又奏报英国方面先后来有车轮船三只。稍后,直隶总督琦善也奏称英国有火焰船北上天津,这种船的"后梢两旁内外俱有风轮,中设火池,上有风斗。火乘风起,烟气上熏,轮盘即激水自转,无风无潮,顺水逆水,皆能飞渡。"同年底,另一大臣怡良之奏折,则称此船为火轮船。

以上所见已经有七种名称,其命名的角度显然因人的观察与理解而异。炊气船、水蒸船是从轮船的动力水蒸气命名,火船是从烧煤发火方面取义,车轮船则是从驱动轮着眼。至于烟船与火焰船则是误会了船的动力因素。琦善当时派人上船观察,不知是水汽作动力,误会是烟火直接驱动轮船,所以称其为火焰船。这些名称经过时间的淘汰,最终留下来的是火轮船,而后又省称为火轮或轮船,一直到今。

146　张诚不见得懂俄语

最近在内地热播的电视连续剧《康熙王朝》有很高的收视率,这类连续剧实际上是中国戏剧舞台上的古装剧的现代化,是中国老百姓接受历史知识的一种途径。但无论是古装剧,还是电视连续剧,当戏看是可以的,当历史看就不合适了。因为剧中人物无论是衣冠装饰,还是言谕行为,与历史事实相左之处随处可见。剧作者无法认真复原历史原貌,因为那要牵涉到一些艰巨的考证,不可能也不必要苛求他们,否则剧作者都要成为历史学家了;看戏者也不愿去看过于简单的没有戏剧性场面的故事,必得要敷衍铺陈可歌可泣的情节才能感动他们,不然他们就是只满足于史料本身的历史系学生了。因此

历史的戏说总有它存在的价值，只要大事件不太离谱，也就可以了。至于小节方面则无法多计较，这里就有两个例子。

一是康熙在征战葛尔丹时，在大营里犯了疟疾，由容贵妃俘虏的两个法兰西传教士治好。戏里这两个传教士的衣饰就有问题，其中一人的穿戴完全是东正教神父的模样，而不是天主教士的着装方式。二是康熙与沙俄在签订尼布楚条约以前，派遣耶稣会士张诚等人去参与谈判。这之前康熙先征询传教士之中有谁懂得俄语，以决定派遣人选。其实当时谈判用的是拉丁语，这是欧洲通用语，作为不同语言间的沟通工具。有关尼布楚条约的谈判也是通过拉丁语完成的。这个条约基本上是一个平等的条约，除了一小块尚有争议的地方以外，中俄边界就此确定下来。今天我们说沙俄在近代侵吞我国一百多万平方公里的土地，就是与这一条约相比较而言的，而在尼布楚条约的谈判中，耶稣会士是起了重要作用的，只是他们不用俄语而用拉丁语罢了。

147 清末对西洋人跳舞的看法

鸦片战争前后，中国人对西洋文化还一直抱着鄙夷的态度。同治与光绪初年，开始有人称赞西洋的物质文明，十九、二十世纪之交，对西洋的制度文明也主张应该学习，其时维新与革命的思潮几乎同时出现。但是对于精神文明方面，则一般人始终认为还是中国的好，数千年的传统伦理道德，哪里是蛮夷之邦所能比拟的，比如男女之间在广庭大众之下搂抱跳舞就岂是正人君子之所为？这的确给当时鼓吹西洋文化优越于中华文化的人出了个难题，但即使是这样的难题，

在当时也有人做出匪夷所思的解释来：

“西国有跳舞之俗，类皆一男一女相抱而舞，我国人鄙之，以为蛮野，不知彼盖有深意存焉。男女相悦，乃发乎自然之感情，不可制也。而既非夫妇，则不能各遂其欲，必有郁结不能发纾者焉，惟听其行跳舞之仪，使凡爱慕于中者，皆得身相接，形相依，于以畅其情，达其欲，而不及于乱，岂非至道之极则乎？奈何薄之？”

原来跳舞的目的是为了使不是夫妇而两情相悦的男女得到情欲方面的满足，以免造成风化问题。这种解释看起来似乎荒唐得可以，但仔细想想，对于称赞西洋文化的人来说，他还能想出什么更好的解释来？何况西洋人自己对探戈的看法大家也清楚，也是不大雅的。孙宝瑄是清末民初人，以上的解释见于他的《忘山庐日记》，时在1907年初。孙本身不是大名人，不过其兄孙宝琦曾是清末民初高官，梁启超、谭嗣同、章太炎都曾是他的朋友。孙的政治主张并不激烈，只是一个立宪主义者而已，并非革命家，但对西洋文明维护至此，亦可见其时风气之一斑了。更进一步，就知道为什么到了民国初年，新文化运动会平地飙起，连中国传统精神文明也要彻底摧毁的原因所在了。

148 公司与写字楼

有些词语表面上看来是外来语，其实是土生土长的本国语，有些貌似本国语的有时却是外来语或者是因外来的概念而产生的词语。公司和写字楼就是其中的一对代表。

过去内地只有办公楼，现在也和香港一样到处都有写字楼了。

将公司麇集的大楼叫做办公楼当然不合适，因为他们多半在办私而不是办公，但很多人不明白为什么偏偏要叫做写字楼，难道就因为楼里头的人都在抄抄写写吗？我起初以为这与英国东印度公司一类贸易机构的职员名称有一定的关系。在早期西洋贸易轮船上工作的一般职员称做 purser，十九世纪时，中国人将其译为“船上写字、船上财库”或“大写”，而在该公司广州办事处工作的文员，则称为 writer，如果硬译，就是写字的人。大概因为有 purser 与 writer 一类职务的存在，他们的工作又的确与写字紧密相关，所以 writer 工作的场所也就称为写字楼。后来又读到该公司大班德庇时于 1824 年所写的一本辞汇集，里头就把 mercantile clerk 译为写字，那么 clerk 办事的地方叫做写字楼就很正常了。

至于公司，一般人都以为这是资本主义制度的产物，肯定是先有 company，才制造一个“公司”去翻译它。其实不然，公司是中国固有的词语。明清之际，有不少华侨到印尼谋生，其中有些人集资开发矿山，建立一种合资的组织，这种组织就取名公司。因为印尼是荷兰的殖民地，这个词还传播到荷兰去。至于英文里的 company 与荷兰文里的 compagnie，在中文里有多种译法，起初叫公班衙或公班牙，这是半音半意之译，专用来称呼英国东印度公司广州办事处或荷兰东印度公司吧城办事处。一般的 company 则有纯粹音译做“甘巴尼”，也有意译为公局或公司的，但最终只有公司流传至今。

149 从“Yim 茶”到“Yam 茶”

西方文字是以形表音，从读音去辨别意思。汉字虽说是形音义

具备，但实际上汉字的形并不都能表明读音。能够看出读音来的主要是形声字，因为有声旁可以估摸出来，这就是俗语所说的有边读边，无边读上下的规则。但这样的估摸有时并不可靠，如刚愎自用不能读成刚复自用，莘莘学子不能读成辛辛学子。而且同一个字从古到今，虽然字形一点也没有改变，但读音却会发生变化，可是这种变化我们就很难知道。不过汉字却有一个好处，那就是其意义基本上不变，所以读中国古籍时尽管我们不用古音，但却知道它的古义，而且不同方言的人读来都是一样的意思。

西方的拼音文字正好相反，读音一改变，写法就发生变化。如英文的“你”过去不写成 you，而写成 thou，初学者一看就知道 thou 如何读，但却不一定知道是“你”的意思。所以西文古籍也许诵读没有困难，理解却成问题。西字与汉字各有优缺点，有互补的可能吗？有，那就是双方语言接触以后，以西文的拼音方式为汉字记音，这样我们就知道汉字音读的变化过程了。可惜这样的接触太晚，四百多年前才开始有利玛窦的《西字奇迹》出现，用罗马字来记汉字的读音，让我们知道了当时南京官话的实际读音。方言中的闽南话，其四百年前的读音我们也比较清楚，因为有西班牙传教士编纂的闽南话字典，每个字都注了音。

广州话我们还没有找到那么早的材料，但也发现有二百五十年前西方一个航海家的片断记录。他于 1740 年来到广州，觉得那里的话很有趣，就记录了下来，其中将 drink tea 记为 Yim cha，很显然这是“饮茶”二字的记音，但今天广州话里同样的字却读成 Yam cha，“饮”的读法已经悄悄改变了，如果没有这个记载，我们又如何晓得？

150　这 yahoo 不是那雅虎

中国的工商局裁定，yahoo 不享有中文“雅虎”的使用权，也就是说，这 yahoo 不等于那雅虎。

据说英文里 yahoo 本是一个渊源不雅的词，不过，中文里“雅虎”却很讨人喜欢，好像看见有人解释说，又儒雅，又有虎威。汉语总是有一些可以发生联想的意思，当年佛教进入中国的时候，就知道“名者想也”，想象或联想虽然没法控制，不过选择字词却可以引导联想方向。所以，把英文翻译成中文的时候，常常就要想方设法在汉字里找那些有引导性的好词，像化妆用品，最好就别用膘夷、肉渍之类，尽量往什么飘逸、柔姿之类的词上靠，至于壮阳的药，威而钢当然好，总不能翻译萎而糠，于是就得挖空心思。

好词人人想用，于是不免争夺。据说这次之所以不让 yahoo 用雅虎，还因为中国苏州的一个企业也注册了这个“雅虎”，据报道说，这个企业还引经据典地说，明代那个苏州最有名的风流文人的外号就叫雅虎，所以他们注册，绝不是有意和 yahoo 过不去，而只是沿用了古代苏州名人已经有了的名称。

看来，不仅翻译得有中国语文知识，经商也还得有一肚子历史掌故。

151 当文学遭遇历史

文学作品常常让我们读后浮想联翩。想象中，诗人很浪漫，或者很洒脱。不过，有时候也不尽然，读历史学家追根究底的著作，就有些不妙。据说后代被称为“文起八代之衰”的韩愈，当时却总给宰相寄些不怎么磊落的书信，要求贵人给自己引荐，写过“茅檐常扫净无苔，花木成畦手自栽”的王安石，不仅是个固执己见的家伙，甚至日常穿衣也很肮脏。据说明代那个很有名的文人屠隆，也被徐朔方先生考证出得过性病。历史文献学家把文学家的这些事情连底抖开，就有些像李商隐《义山杂纂》里说的那样，叫做“煞风景”。

后代的读者也许没有必要戳破这层去做考古发掘，因为文学与历史总是常常发生冲突。说起来，时间仿佛筛子，让人们把有的事情遗忘，把有的事情记住，遗忘想遗忘的，记住想记住的，然后告诉后人，那个时候是这样的而不是那样的。文学记住了浪漫和美丽，而忘记了平凡和真实甚至低俗，历史却总是要记住真实，不凡的生活，常常遗忘了那些曾经在心灵中有过的浪漫和美丽。

如果有一天，历史固执地要揭开帏幕到后台去看一看文学的真实，那可就有麻烦了。唐代著名诗人宋之问的诗句“近乡情更怯，不敢问来人”，让习惯于考据的历史学家考察，原来，这是他流放岭南时偷偷逃跑回乡时写的，于是，那种“少小离家老大归”时的惴惴不安，就变成了逃犯潜行时的畏首畏尾，那种对故乡似亲却疏欲近还远的微妙情感，就在老吏断狱的历史照妖镜里成了昼伏夜行者的紧张心理。

152 马可和雅各的传说

马可·波罗(Marco Polo)真的到过中国吗？这句话是我前年看到的一本书的书名，作者是英国人 Frances Wood，这个英国人怀疑马可吹牛。不过，去年又有人把雅各·德安科纳(Jacob d'Ancona)的《光明之城》(*The City of Light*)译成了中文，整理者也是英国人，他神秘兮兮地宣称，在一个更神秘的人那儿发现了这本书。于是有人说，即使马可没到过中国，反正有雅各比他更早就到过了中国。

是真是假，好像一时难以论断。主张马可和雅各真的来过中国的人，和主张马可和雅各没有来过中国的人，总能各找到三两处证据。“没有到过中国的人能编出来么?”很有力地追问。“为什么中国文献中始终没有关于马可和雅各的记载?”也是很有力的回答。

不必论真伪，其实可以琢磨出一些意思。本来，“发现”对西洋人来说很重要。西方人把找到新的地理空间看成是“发现”，当然“发现”只是西方的发现，因为早就有人在那片土地上。奇怪的倒是被发现的中国，很多人并不真的去考察文献，也不真的去研究《马可波罗游记》和《光明之城》，却大都倾向于肯定，一口咬定马可和雅各都是真的来过，仿佛没有西洋人来过，中国就没有被“发现”了，好像缺了马可和雅各的想象，那个时候的中国就不那么伟大了。

为什么？我不明白。其实，在南北朝的考古发掘中，早就出土过西洋的金银货币，在唐代，也有一块《大秦景教流行中国碑》，证明西洋天主教中人来到过中国，就是宋元，文献中也曾记载有不少来自西洋的人，不必非等到马可和雅各不可。

153 无奈卖书

在日本关西大学图书馆，看到杨守敬写给罗振玉的一封信，信上大叹苦经，说自己年已老迈，“在上海卖字为活，衰老颓唐，眼昏手弱”。看来有些穷愁潦倒的样子。后面他提到想卖自己的藏书，远托在日本的罗振玉，希望日本人出大价钱。

杨守敬是藏书家，很多藏书家都这样。好些书就流到了日本，在日本的图书馆常常能看到这些清末民初流入日本的古书。本来，图书是天下共享的资源，从中国流到日本也没有什么，只是想起唐代，那时的皇帝动不动就赐书给东邻，好像有些输出文明知识的意思，所以遣唐使、留学僧回去都大捆小扎，不过那时多是“送”。

到了晚清以后，日本财大气粗起来，于是就“买”，大捆小扎地买，于是书就被穷愁的人“卖”到了东瀛，同是捆载东去，看起来心情却不同。

“送”是朝贡时代的政治行为，“买”是市场时代的交易行为，不过，市场时代也有无可奈何，“公平交易”也可以使富者愈富，贫者愈贫。

杨守敬其实并不真的想卖给日本人，当年他还从日本弄回来很多中国古佚书，只是那时他已经没有办法了，无奈在国内卖不出高价来，“家中书籍，虽蒙黎副统云示保护，而付托非人，亦损失几半”，人穷志短，加上政府孱弱，没有办法保护人，更何况书。

154 听邓丽君唱宋词

雅俗之间原本并没有什么绝对的界限。如今,听西洋歌剧和交响乐的人常常对泡的士高厅和卡拉OK的人做出一副无限鄙夷的样子,读惯唐诗宋词的人总是对流行歌曲不屑一顾,仿佛古代的许由一样,听了两句就忙不迭地洗耳。不是洗耳恭听,而是清洗耳朵听了俚俗之词后带来的污垢。

可是,唐诗宋词在当年就像是今天的流行歌曲,"听歌女婉转,不由心神暗伤",古人没有只读经史辞赋的偏见,传说中"旗亭赌唱",诗人们还用谁的词被流行歌手唱得多,作为自己成功的标志,里面包括了诗家天子王昌龄。换了今天,柳永说不准就是流行乐坛排行榜的前几名,不必哀叹"黄金榜上,偶失龙头望",可以自豪地说,"四大天王,我也上了榜"。

偶然听到梅艳芳唱《静夜思》,大为感慨,"床前明月光,疑是地上霜",原来也是可以用流行乐曲的调子,唱得幽幽噎噎的,读唐诗本不必正襟危坐,不必西装革履。不由想到,雅是由历史对俗进行筛选而凸显的,用现在的词说是"经典化",俗的东西,说到底就是还没有经过时间筛选,说不准里面就有日后的经典。那种固执的高雅多少有点儿为了自重身份,就仿佛武林顶尖高手,懒得出手不是不想打,而是怕一打坏了名头。唐代长安的流行歌坛有一种《菩萨蛮》,据说是西域来的曲调,今天人们喜欢听的迈克杰克逊也一样,或者可以名之为《新菩萨蛮》。宋代的词更让人想起邓丽君,其实,邓丽君的低斟浅唱,将来说不定也会是被高高供在《某某经典全集》里的唐诗宋词。

155　未来空心读书人？

读书人的兴趣是读书，书太多只能依赖图书馆。图书馆很好，图书目录联了网，不仅可以通检，而且可以互借。有时候，真的有“坐拥书城”的意思，“坐”是说坐在电脑前，“书城”是说各大学的所有图书馆，这么多书，可不就是书城？

不过，总体会不到“拥”字。以前读书，先生教我要“泡”图书馆，于是常常在图书馆书架中逡巡顾盼，翻一翻目录，看一看序跋，书印在脑中，大脑中留下感觉，肚子里也好像有了书的知识，每当要找什么资料，总可以在记忆里发掘，书好像在自己身边环绕，这才可以叫“拥”。可现在坐在电脑前，仿佛失去了这种感觉，图书馆的网络目录暗中引导你看书，编目者的分类迫使你接受这种知识的畛域，按作者、按书名、按主题、按关键词，如果你真的跟着他步步前行，超文本连接的结果，可能仿佛按图索骥，用“跨灶”为 key word，要找千里马，找到的却是虾蟆。

下面当然是一个刻意杜撰的故事：一个中文系学生想做关于大陆小说家韩少功的论文，可是懒得翻书，也懒得去图书馆。他自言自语：“现在都什么时代了？”于是，从电脑目录上慵懒地浏览，突然他睁大了眼睛，原来这一下有重大发现，《马桥词典》被分配在“词典”类，从词典类原来可以连接到语言学，接下来，语言学可以连接符号学，符号学可以连接计算机语言，计算机语言，当然也可以连接到数学。在电脑屏幕上显出的蓝色链接字符中，后了现代，解了结构，文理打通，仿佛海阔凭鱼跃。于是他欣然命笔，写下未来的论文题目《马桥

词典与数学公式》。

据说有一种没有硬碟的网络电脑，一旦停电或关机，便在刹那间一片漆黑。我真的在想，将来的人脑会不会就像这种电脑，离开网络，一片空白？

156 凭什么瞧不起古人？

古人形容某人学问大，常讲“学富五车”，古人称赞孔子读书勤，说是“韦编三绝”，其实以每支竹简五十字来计，五车书大约也只是半书架书，现在每个中学生大约都有半架书。牛皮的带子不易断，不过孔子席不暇暖，到处游学，竹简也重，大约多翻几次，带子也会断。

今人的知识看起来比过去人多得多，不要说物理化学生物外语，电视机一开，五洲四海的事情立刻就在眼前，万维网一上，东南西北的亿万资料随我采撷。于是今人总是以此傲视古人。

有人告诉我，清代号称博学的朱彝尊，竟然说世界上只有“西洋琐里国”，根本就没有“所谓大西洋”，主持编修《四库全书》的纪晓岚，对世界也知道得有限，他写的那一篇《传闻少实》，还对南怀仁《坤舆图说》的五大洲说讽刺挖苦，觉得那只是“珍奇灵怪”的纯构虚词。可是，今天连小孩子都知道地球那边有个美利坚，美利坚有个好莱坞，好莱坞有个电影院，电影院里正在放电影，可怜的是，朱彝尊读书韦编三绝，不曾知道好莱坞，纪晓岚学富五车，却不曾见过电影。

可是，朱彝尊编那一大套《经义考》，不知得看多少经学书，纪晓岚编过若大套《四库全书》，经眼的书也绝少不了，更不消说朱彝尊编过《词综》，纪晓岚还有一部《阅微草堂笔记》，都是人生百年，我们读

书他们也读书。所以,朱彝尊知道的,我们也不知道,纪晓岚懂得的,我们也未必懂。于是,我总是有个疑问,古人与今人究竟谁的知识多?我们究竟凭什么瞧不起古人?

157 垂衣而治

文明就像是衣裳,这个比喻可以引申出很深的意思。当衣服不仅为“御寒”,进一层就是为“遮羞”,人懂遮羞,就有了羞耻心,有了羞耻心,就有了是非,用现代的词来说是有了道德观。当衣服不再仅仅是“遮羞”而还要希望“美丽”,人就有了审美观。虽说亚当和夏娃就是因为有羞耻之心而被赶出伊甸园,但也因为有了羞耻之心才成就了人类的文明。

从兽皮护暖树叶蔽体,到上衣下裳男女有别,再到王者的华衮帛黼、官员的蟒袍玉带、舞者的羽衣霓裳、死者的金缕玉衣,这就仿佛文明有了一整套规则。要在衣服上区分上下,要在衣服上分辨场合,着革履西服者不宜撸袖伸臂喧呼喷沫,着长衫带头巾的不好入柴肆鱼档与人争席,穿三角裤在游泳池并不令人惊诧,而穿着去会客却肯定是“非礼也”。

衣服有时是对穿衣者的制约,所以传统上历来特别关心衣服的象征性,吉服若干,丧服若干,连家族里的亲疏远近,也是靠斩衰、齐衰、大功、小功和缌麻的“五服”来确认的。《荀子》里说,丧礼期间,“资衰苴杖者不听乐,非耳不能闻也,服使然也,黼衣黼裳者不茹荤,非口不能味也,服使然也”。至于儒家,就以“章甫”、“搢笏”和“绅”得了名字叫“搢绅”,汉语里因此也把士人叫做“绅士”。

书里常说,“垂衣而治”,指的是古代圣明的帝王不需要动手动脚,就可以治理天下,我怀疑“垂衣而治”是否有另一种意思,说的是衣服象征着文明,垂衣而人知其义,所以大家都自觉遵守这种文明的规矩。有时候,一套有效的规矩比高尚的理想更重要。文明的常识比文化的想象更有效。

158 必也正名

过去老人常教我们“敬惜字纸”,不是吝啬那一两张纸,而是珍重上面的字,因为字(词)指事象物,人不可暴殄天物,所以不可轻易亵渎字词。

毕竟中国人向来相信,“词”就是“物”,不像现在一些洋理论,觉得“名”只是一堆任意的符号,管他叫戈尔还是叫布殊,喜欢的话,也可以把儿子叫阿里或贝利,难怪中国的孔圣人翻来覆去地唠叨“名与器不可以假人”。

名字仿佛是事物本身,知道了人的名字可以置其于死地,方法是用朱书其名,然后用针刺其上,针刺到了仇人的名字就刺到了仇人身体;知道鬼的名字也可以劾治,方法是对这个名字反复诅咒,骂到了虐鬼的名字就使虐鬼倒霉。

当然若要使男人将来有好的前程或者使女人有好容貌,小时起名一定要男的叫“富贵”、“旺财”,女的叫“明丽”、“若玉”,希望就在这命名中寄托。

于是在中国严肃的政治和学术里,有“一字之褒,荣于华衮;一字之贬,严于斧钺”的历史书法。地位不到,该叫“子”的不能叫“侯”,做

了坏事，死后谥号也得叫“厉”、“昏”，遇到贵人或尊上的名字要改字或缺笔，这叫“必也正名”。就连洋人的汉文名字，也被这种习惯所累，像Marx，在大陆，自从有了马克思以后，“马克思”三个字中的伟大和崇高，就使得其他也叫Marx的人只能委屈一下，叫“马克斯”或“麦克斯”。

159　把圣母想象成观音

匆匆在日本长崎游览过，事后回忆，印象最深的，不是山上那些充满荷兰色彩的建筑，也不是城边那些全然唐风的庙宇，倒是大浦天主堂里的一尊玛利亚观世音像。

文化接触中常常要依赖转译，“转译”并不仅仅是语言。几乎对所有异族文化的事物的理解和想象，都要经过原有历史和知识转译，转译是一种理解，当然也羼进了很多误解，毕竟不能凭空，于是只好翻自己历史记忆中的原有资源。洪秀全梦中的天主是照着中国皇帝加上道教天尊的模样翻译的，最初听说埃及狮身人面像的人则把它画成《山海经》中的怪物，这就好像古代中国，借了传统的龙、马、鹿、牛形象，把异域的长颈鹿想象成了麒麟，直到明代榜葛剌（今孟加拉）进贡长颈鹿，画家沈度才在《榜葛剌进麒麟图》中画了真面目。日本人虽然绝不像中国人那么固执，不过在皈依天主教时，也常常把圣母照着观音的样子想象，特别是在天主教信仰被禁的年代。传说在禁止洋教的二百多年中，他们就是把大慈大悲观世音菩萨当做圣母玛利亚来默默祈祷的。

一个法国学者石泰安说，中国泉州也有这样的事情，天主教传教

士默许了这样的事情,因为据说这样更容易引起中国信仰者的信任感和亲新感。

文化接触本来不必苛求其原汁原味,总说这个不地道,那个不准确,这就像要求东洋人穿衣服全照西洋人的尺码身材,其实,离开了此文明原有的历史记忆,也没法进入对于彼文明的理解和想象。

160 谁凿七窍为浑沌?

一百多年前的光绪十六年八月初八,中国官方的使节崔国因到外国公干,看到外国山头的树林郁郁葱葱,很有感触,在《出使美日秘日记》卷四中记载了他的一段感想,"今之立言者曰'浑沌勿凿',曰'为天地留不尽之藏',其言至大,纯粹精也",百多年前洋人说的话,口吻已经活脱脱地像今天的环境保护主义者。

崔国因用了一个《庄子》里的故事。《庄子》里面有很多故事,"浑沌凿七窍"对现代人来说可能是最具有警戒性的。那两个"条"与"忽"的好心与多事,使中央之帝浑沌拥有了七窍,但也终于失去了"天"。今天所谓西洋文明,挟科学技术和进步观念无往不利,但往往也摧残着异类文明包括异域的自然与资源。崔国因当然不懂这些,不过,他已经看到了世界权势的倾斜和殖民掠夺的后果,欧洲已经"风气全开",只有亚洲的琉球越南以及非洲是"浑沌未凿",浑沌未凿的地方好是好,就是穷,可是,当别人来帮着凿七窍,就可能七窍凿而浑沌死。所以他说,"为天地留藏",常常只是"本洲之人为天地留之,而他洲之人为开辟之"以邻为壑的结果,到现在看得愈来愈清楚。

在一个所谓发达国家乘火车闲逛,转了很久,看见窗外始终是树

木葱茏、绿阴幽深,不由想到中国很多山头光秃秃的风景。当时的感想也是如此,这个发达国家虽然山青水秀,不过,这种山木茂密的国家却总是砍别的国家的树木。怪不得在一百多年前,崔国因要发这样的感慨,“本洲之人为天地留之,而他洲之人为开辟之”,处在优势地位的国家不知怎么的,总是一面高唱“浑沌勿凿”,一面总是要来给别人凿七窍。

161 世事如棋

有时候,下棋是赏心乐事,观棋也是赏心乐事。古代有“烂柯”故事,说的是一个进山砍柴的樵夫看仙人下棋,乐而忘返,结果,“山中方七日,世上已千年”,时间在不知不觉中流逝,连带来砍柴的斧柄也已朽烂。有时候,下棋却是苦事,里面有艰辛,也有苦涩,在金庸小说《天龙八部》里,那个把生命都押在解“珍珑”的人心里,棋局就是生命,所以有人说,下棋就是“赌棋”,而赌棋有时候就是“赌命”。听说,清代围棋史上有“血泪篇”,一个以棋为命的人,呕心沥血下十局棋,泣泪滴血,棋下完了,生命也仿佛结束了,这让人想起川端康成那篇著名的写日本围棋本因坊易位时那种苦涩和辛酸心情的小说。

作为隐喻,“棋”在中国常用来比喻世事。“世事如棋”和“人生如戏”正好一对儿,常常是人们感慨时的口头禅。“人生如戏”的意思,是说没有真正属于自己的生活,人生仿佛常在演别人写好并导演的戏剧。然而,世事如棋的意思,却还要更复杂一些,依我想也许有三条:一来因为棋子为弈者操纵,世上的人亦然;二来因为棋局反复,如世间政局之无常;三来棋局本身即仿效宇宙天地,所有纵横捭阖都在

这个宇宙中进行。据说,马王堆汉墓发现的六博棋局就是天地格局的缩影,围棋盘则是象征“天圆地方”,中国象棋里的楚河汉界就更不必说,弈棋的两方各自仿佛交战的两国,人下棋就仿佛人在现世,说不尽地争夺地盘、尔虞我诈,没完没了地横车跃马、攻城略地。

世事如棋,棋如世事,据说,中国象棋“将帅”在王宫里不出门,要靠他人保护,西洋象棋“王”、“后”四处征战,“后”更是威风八面,已经被有历史癖的学者分析出了这里有东西方政治观念的差异,这不知是真是假。

162 新风气与旧文体

在敦煌发现唐代流行的通俗读物,有两种很有趣,一是教人们交往礼仪的,一是教人如何写书信的,历史学家把它们都叫做“书仪”。据说,中唐时代贵族社会解体,很多突然发迹了的人发现,和他人打交道,为了维持一些体面,还是需要讲究一点儿文化,也当然需要一些礼仪知识和书信常识。

新风气太普及,便有人要保留一些旧时尚。仿佛大观园里满是雕楼画栋,便要有个茅草顶的稻香村来勾起人归田园居的心思,好像色彩缤纷的世界中,几帧黑白旧照片却会引起怀旧的念头,有时候旧是一种典雅,一种品位。就说书信罢,近百年来,白话文代替过去的文言,不过,过去文言有别于口语的尊重、典雅、礼貌,还有明确的自觉的身份意识,在白话文里并不好表现,所以,今人特别是读书人的往来书信中,依然留下了一些文言的尾巴,像“某某大鉴”、“即颂时绥”,以及称呼他人父母为“令尊”、“令堂”,自称“弟”、“晚”等等,书信

交往毕竟不是自言自语，话语一落纸笔，到底不是在街头随意聊天。

也许，现今还要有一些文言常识，还要有一些书仪类的读物。其实，不仅是书信，还有请帖，我看到的一本皇历，尽管前面已经声明“依照民国新例，以顿首字样改为鞠躬字样”，可是“新选各式礼帖喜筵帖式”中依然充斥着“洁樽恭请文驾”、“恭迓鱼轩”，文言中蕴涵的庄严和郑重，似乎还在顽强地占据一般社会的交往，毕竟不能在请帖上写“弟兄们一块儿来我家吃一顿，不喝倒下不算完”之类的俗话。横扫一切旧事物的“新”，有时也还是得给“旧”留下一些角落。

163　指南与手册的意义

学者常常瞧不上通俗读物，其实精深学者所鄙夷的入门书，就仿佛旅游时的指南或手册，可能最为普通游客青睐，尽管常常看到专家摇首浩叹，对历史古迹旅游点出售的手册不以为然，不少游客却总是捧着手册必恭必敬地跟着导游，对照着这些文字如奉纶旨。

其实知识总是经由通俗和简约的方式流传下去的，不能指望非专家的人和专家一道去引经据典翻阅历史档案，人常常有一种批评说是“照猫画虎”，可是，又岂能叫人们冒了危险去“照虎画猫”？描述到细节真实，那是用显微镜在实验室的人的事情，不能要求每个买菜的人都携带检验仪器去街市巡游。所以研究精深学问，确实可能只是荒山野老二三人的高尚事情，不过把精细的和准确的知识世俗化却是知识真正有用的普遍方式。到了唐宋以后，《三礼》已经诘屈聱牙，礼节也已经成了繁文缛节，于是唐代就有人把它简化为一些教条和规则，叫做《书仪》，常言道“小和尚念经有口无心”，懂不懂不要紧，

看起来是“念经”就可以，毕竟文化有很多就是象征。到了宋代，连大儒朱熹都要亲自编上一本《家礼》，于是这下子就传了千年，直到民国年间民间士大夫婚丧之事还要“一遵朱子家礼”。

把经典变成指南和手册，其实也是了不起的事情，只要这种简化和省略不至于使人买椟还珠，当然，编这种指南和手册的人切不可滥竽充数，做不了高明的学问就来欺骗大众。遗憾的是，如今高明的人常常不愿做这种指南或手册，而太多的东郭先生又始终热情洋溢地、干劲冲天在大编这种指南和手册。

164 从“夷”到“洋”

历史学家陈旭麓有一篇文章考证“夷”和“洋”两个字，说是“洋、夷二词的正式交接点，是一八五八年六月二十六日签订的《中英天津条约》”。过去中国人把周边的民族与国家称做“东夷”、“西戎”、“北狄”、“南蛮”，这“夷”字和“蛮”字一样，分明有鄙薄的意思，而“洋”字则只是说它们在大洋中，仿佛蓬莱仙岛在东海中一样，绝没有了歧视，所以到了这一年，至少在政治交往中，中国政府已经开始学习与异国平等对话的方式。

不过，后来“洋”字却渐渐有了崇尚和向往的意思，“洋火”、“洋油”、“洋装”倒还只是说它们是舶来品，可是随着西洋富强成为中国人理想的文明，“洋”便渐渐等于“新”，而“新”却等于了“好”，好的东西统统都是洋玩意儿，洋玩意儿就仿佛时髦，若有人送礼，说一声“这东西很洋气”等于夸赞了礼物，如果说“这东西很土气”则无异于贬词。所以，百年来，虽然“崇洋媚外”始终是一个贬义词，但是人们始

终还是在“崇洋媚外”。

特别让人倒憋一口气的是把日本叫做“东洋”，其实在清朝早些时候，从来没有人会把日本称做“东洋”的，当时的“东洋”一词也只是说东面大洋中的意思。不过，甲午之战败北，《马关条约》签订，日本人反复抗议清国称其为“倭国”、“虾夷”、“东夷”之后，中国人渐渐也把他们称做“东洋”了，“东洋”和“西洋”对举，仿佛象征着夹在中间的中国已经承认东西两“洋”之“新”与“强”，最终就连抗日战歌里也唱道“打东洋”而不说“斩倭寇”了。

从“夷”到“洋”，在名称的变化中，折射着强弱的逆转和历史的变迁。

165 钼麑心事凭谁知？

夜色如墨，只有内厅小门中一灯如豆，摇曳不定地把一个身影映在窗隔上，影动人不动，细看之下，此人衣冠整齐神色端肃，脸上正气凛然，这是赵盾，他在等待觐见晋灵公。此时，庭中大树背后，却隐着一个黑衣人，蒙面上方露出的坚忍双目中，似乎闪过一丝犹疑，刀出鞘，流光却微微颤动，显出心情不定，看到正襟危坐的赵盾，他心中原来浓浓的杀意开始减退。“这是一个正人君子。”他想。胸中的敬佩和敌意越发交战，可是，来杀赵盾是君主的旨意，“不是他死，就是我亡”，责任和正义也纠缠在一起，“杀忠臣和违君命，都是一样的大罪”。最终他选择了正义，于是以头撞树而自杀。

这是小说？不是，这是记载在《史记·晋世家》中的“历史”，原文这样说，晋灵公荒淫无道，赵盾屡次劝谏，于是，“灵公患之，使钼麑刺

赵盾。盾闺门开,居处节,鉏麑退,叹曰:‘杀忠臣,弃君命,罪一也,’遂触树而死。”

照理,写在历史著作中的就是真实的事情。确实,这段记载证实着历史,证实着赵盾的正义和忠诚,反衬着晋灵公的荒淫和暴虐,它为后来赵盾的弟弟袭杀灵公赢得了合法性,虽然董狐忠实地记载着“赵盾弑其君”,用真实维护着历史的严肃,但是事实上,真实的历史却抵挡不住充满情感和道德偏向的想象的侵袭。当人们读到鉏麑自杀前的感慨,再看到下面亓眯明不惜身命为赵盾挡不住扑来的恶獒,真实的历史就在想象的历史面前淡化了它的存在。有人看出破绽,便追问道:既然鉏麑触树而死,那么,他死前的心事,司马迁如何得知?于是我们才恍然大悟,原来,文学想象常常羼入历史,有时候它还充当并建构着真实的历史,你不必把历史学家的记载当金科玉律,他们也有情感好恶,也有固执偏见,更不消说在那个文史还没有分家的司马迁时代,历史真实和文学想象常常可以在一部书中和平共处。

166 在异国深秋听雨看云

好些年没有静坐听雨看云的闲适了,总是很忙,尽管忙的都是俗务,但免俗很难,很难免俗的是我这样的俗人。依稀只记得小时候,曾经躺在草地上仰看流云,曾经靠在窗前静听雨打屋檐。早已久违了这样的生活,在急急忙忙的节奏中,丧失了细细体验和静静享受的心情。

倒是在域外,有了闲暇也有了心情。在欧洲中部一个叫做 Leuven 的小城秋天里,我又在闲适中看云听雨。这里的天是蓝色的,很

高很高，云却有黑有白，很低很低，不像北京习惯看到的云，是弥漫开来连天遮地的，撕也撕不开，那仿佛叫做“霾”。这里的云似乎清清楚楚地一朵又一朵，在风中走得很快，感觉像在海上。偶尔飘着的细雨，也分辨不清来自何处，仿佛不是从天而降倒是随风乱走。风吹得树叶哗哗作响，仿佛潮水拍岸似的，难怪叫做“涛”，在风吹树叶中真的感到一种秋天的萧瑟。是宋玉先用的“萧瑟”这两个字么？汉字真怪，看着就有些秋意。在北京已经没有这样的闲情逸致，在忙碌中的人总没有细心体验周边景物的心情，倒是到了这里，又拾起久违的从容来看云听风，体会着细雨飘洒的意思，更感受着二胡曲里听松的意境。

只是该回家了，俗人终究恋着俗事，梁园虽好，不是久恋之地。天一冷，仿佛热胀冷缩，就会觉得人变得渺小和孤单，大概“秋风起，鲈鱼堪脍”，便是这样引起归家之心的，“仰视浮云驰，奄忽互相逾。风波一失所，各在天一隅”，看着浮云飞驰，听着风声雨声，便想起“羊牛下来”、“鸡栖于埘”。当然，更冷的冬天，就更容易想起“红泥小火炉”的香气和温暖，“风雪夜归人”未必是听了“万户捣衣声”才往家赶的。

167 欢喜佛杂谈

在日本的街头巷尾，常看见小小的石雕地藏菩萨被围上小小的衣服，这不由让我想起中国喇嘛庙里的欢喜佛，在很长一段时间里，内地的密宗寺院像北京的雍和宫、承德的外八庙，那里供奉的欢喜佛，原本赤裸的身体被裹上了一些布帛，为的是禁绝观赏者想入非

非，仿佛电影审查官们用剪刀把有碍观瞻的地方咔嚓一下剪去一样，用他们严厉的眼光和崇高的道德爱护着观众的心灵。

不过，这似乎不好怪欢喜佛。汉族人的想象中常常已经有预存的历史、传统和道德，一看见这种似乎不雅的形象，就连忙掉头蒙面，尽管也从手指间的缝隙中悄悄看看这让人面红耳赤的塑像。上层士大夫对此更是道德主义得厉害，传说是元代郑思肖写的《心史》卷下，就说幽州建国寺佛母殿塑有“佛与妖女裸合”，用了“妖”这一字，就带了不屑和鄙夷；只是皇帝、贵族却喜欢这种东西，据明人《庚申外史》卷上说，哈嘛向皇上“阴荐西僧行运气之法，号‘演揲儿法’”，而且把这种男女交合的方法叫做“秘密大喜乐禅定”；至于民间，也没有那么严格的道德祈求，所以这种东西也常有，像清代初期董含的《三冈识略》卷四就记载辽阳古刹“内塑巨人二，长各数丈，一男子向北立，一女南向抱其颈，赤体交接，备极淫亵状，土人呼为公佛母佛，崇奉极重。”

其实，在佛教中本来并没有诲淫的意思，据唐代善无畏译《大圣欢喜双身大自在天毗那夜迦王归依念诵供养法》(《大正藏》二十一卷，还可以参看《大正藏》十八卷第468种《佛说秘密相经》中的“作是观想”一节)说，摩醯首罗大自在天与乌摩女生有三千子，左边一千五百以毗那迦王为首，专门作恶，右边一千五百以扇那夜迦持善天为首，专门行善，扇那夜迦就是观音的化身，为了调和毗那迦王的恶，于是“同生一类成兄弟夫妇，亦现相抱同体之体”，本来是自我牺牲的象征，并不是教人房中取乐的技术，那些让人面红耳赤、心跳加快的内容，大多只是自己的想象和联想。

168 旧日心情依旧在?

康熙年间,曾写过《桃花扇》的孔尚任在北京居住,写了《燕九竹枝词》道:“头顶香炉问道妙,村翁扶杖坛边笑。年年来看求仙人,今日不如前日少”,这是满心不屑的讽刺,意思是尽管年年人都来求仙,但是没有人真的成仙而去,世俗世界还是这么多的人,这么多的人还是年复一年地来祈求成仙之道。这里写的是旧时北京白云观的风景,据康熙三十二年(1693)袁启旭《燕九竹枝词序》说,过去相传全真教的丘处机是正月十九日成仙的,“至今远近道流皆于此日聚白云观,观即长春修炼处也”。丘处机就是全真七子之一、金庸小说《射雕英雄传》中独身大战江南七怪,当了杨康师傅的长春子。

旧时风景俱往矣。尽管年年庙会依旧,叫卖声声中还是热气蒸腾,摊子上还有红色的空竹和花样的风筝、北京的年糕和炒肝依然香气袭人,小孩手里的风车缀着五彩的叶子滴溜溜地转,除了没有爆竹声和烟硝味之外。更难得的是,有人还穿上了旧时衣衫,把种种老招牌旧幌子加上叫卖声拿出来,挖空心思营造往昔的气氛。可是,毕竟时光流逝,不止是往时那种遇仙期待和真诚信仰都已成为历史,就连旧日逛庙会那种闲暇的感觉、那种放松的心情都早已灰飞烟灭。

不过,近日陪朋友逛庙会,看到却依然是熙熙攘攘,特别是买彩票的地方,更是人头攒动热气腾腾,人人眼中放光地期待着中奖的刹那,地下却五彩缤纷地扔着不幸运的废票,但是人还是在那里挤着买着,让我想到旧时白云观庙会,“车骑如云,游人纷沓,上至王公贵戚,下至舆隶贩夫,无不毕集”,为的是“庶几一遇真仙焉”,如今,人们心

底里依然是“庶几一遇真仙”，只是时代更迭，把“真仙”换了“财神”而已。

169 淡出鸟来

说来也怪，在吃的方面，“淡”这个词，似乎含了三分高雅。大鱼大肉荤腥浓烈地大嚼大咽，便免不了“粗”之一字。中国文化人很怪，两千年下来成就了一种品味哲学，就是要“淡”，淡在古代常常有淡泊、清淡、淡然处之、淡淡一笑之类的词汇，似乎都和粗人扯不上，让人觉得有点儿玄虚和神秘感觉。就说吃吧，极鲜极香的东西不算好东西，中国菜偏偏把鱼翅、熊掌这些无味的东西奉若上品；再说看吧，大红大绿的色彩不算好，偏偏把黑白两色的水墨画看成极致；再说听吧，黄钟大吕的多重复杂演奏不够雅，幽幽的细细的似有似无的声音倒成了仙乐，难怪国乐不像交响乐那么层次复杂，连真的民歌唱起来也得直着嗓子，变了嗓门捏了腔调的西洋唱法，在传统中国乐师看来那简直是违背自然，老话不说“丝不如竹，竹不如肉”么？临到了肉嗓子，还要拿捏造作，唱出花腔假嗓来，分明就不对了。

淡的食物，吃时要静心细品，在淡中品出清幽的滋味，淡的绘画，看时要专注移情，在无画处看出画，淡的音乐，要屏息凝神，把无腔处听出高山流水来。不过，这都是文化人、上等人闲出来的品味，有闲才能淡，静静地、慢慢地、细细地品，猛地一口那只是吃，品字有三个口，用嘴之外要用心、用意。法国人于连(Francois Jullien)隔着大洋伸头一看对岸，猛地发现原来除了“尝”法国滋味之外还有这等“品”中国滋味，于是忙忙地写了“无味礼赞”(Eloge de la Fadeur)。

只是另一些没有闲心情和闲工夫的人，却只能愤愤地说，"淡出鸟来"，转头而去。这是一句不雅的话，粗而且俗，不过也是一句实话，直而且真，吃了几天少盐寡油的菜，凭谁也想换口味，中国并不只是有闲人，任何文化中都有杂色，总还有人要吃生猛海鲜，要看浓彩重墨，要听黄钟大吕的。

170 关于克隆的臆想

自从绵羊"多莉"在英国问世以来，各国科学家争先恐后克隆这克隆那，嘴上不说，心底里想着的大概都是克隆人。一个最诱人的想象是复制自己，这样生命可以延续，像孙行者拔一根寒毛分身无数，肉体生命结束后，自己还可以薪火相传。虽然，开始还对伦理秩序的混乱有所忌惮，近来似乎渐渐耐不住性子，已经有人干脆宣布要动手造"人"了。

克隆技术背后隐含的哲理，我想，就仿佛佛教所谓的"一即一切，一切即一"吧。华严宗的著名比喻说，一毛中有一金狮子，仿佛一基因中有"人"的全部消息。这道理不是佛教传来后中国人才认识到的，古代一直有这类想象和希望，古人想象身体上的一切都与自己息息相关，诞生时的胞衣、幼年时脱落的乳牙、平时剪下的毛发或指甲、吐出的唾液、流出的血液，以及脚印、衣服、影子，甚至自己的名字，无不包含了"我"的全部信息，因此，他们常用自己的一毛一发象征自己，比如可以用剪下的发须爪来代替自己的肉身，商汤如此，《三国演义》里马踏了麦田的曹操也如此。《金瓶梅》第十二回中说，李桂姐故意激西门庆："你若有本事，到家里剪下一绺子（潘金莲的）头发拿来

我瞧,我方信你是本司三院有名的子弟。"西门庆回家后便让潘氏剪下一绺头发给他。潘氏起初不从,待听说只是用于编织网巾时才勉强答允,但反复叮嘱不能把头发交给别的女人,"教他好压镇我"。谁知李桂姐骗得潘氏头发以后,果然"背地里把妇人头发早絮在鞋底下,每日踹踏",从此,潘氏"觉得心中不快,每日房门不出,茶饭慵餐"。这一绺子头发中有藩金莲的全部生命,包括她的美貌也包括她的情欲,现在的克隆技术也说一个细胞中有全部生命的消息,包括人的外形也包括人的智商,李桂姐可以用潘的头发"镇压"她,据说也有疯子可以用基因密码控制整个人类,制造种种可怕的危机,你相信吗?

171 古代人的和合秘诀

现代社会上,离婚是愈来愈多了,据说如今通用的问候语中不再是"吃饭了吗"而是"离婚了吗",看看也是,夫妻反目闹得沸反盈天,祭出包龙图的铡刀也截不断这股潮流,道学家没有办法就归之于"道德沦丧",政治家没有办法就寄希望于"法律约束"。有人回望古代,就奇怪古人怎么没有那么多离婚的。其实,古代人也对这种明里暗里的反目发愁,他们希望家庭和睦,秩序稳定,只是他们在道学家和政治家的思路之下,还多了一些匪夷所思的方法。

《医心方》卷二十六引《灵奇方》说:"庚子日取梧桐木东南行根,长三寸,刻作男人,以五色彩衣之着身,令亲疏相爱。"又说,凡夫妇不和,则雕刻男女裸体偶像暗藏于夫妇的枕头内,可令夫妻和睦。而敦煌遗书《攘女子妇人述秘法》里还教了男人一着,"凡欲令妇人爱,庚

子日取东南引桃枝,刻作木人形,书女姓名,即得。"这还不算,在清张泓《滇南新语.氤氲使者》里还记了"合和草",据说这种"生必相对"的草本植物,可以使男女相悦,"眷慕如胶漆",所以"反目者宜用之"。

"反目者宜用之",真好,如果靠这种类似巫觋的方法和具有异效的药物,也可以治好情感的创伤,倒让道学家和政治家省心了,可惜,这种方法现代已经不通行了,也没有人真的敢去试一试。

172 晚清人学英文的心情

翻看三大册《曾纪泽日记》,体会着同治光绪时代的心情,总觉得今日的心情仿佛与那时没有大差别。

在号称中兴的同治初年,出身官宦人家的曾纪泽虽然也算有了一官半职,却仍然像闲适的读书人一样,生活沿着常轨运行。他一直在读传统的中国经史,每天都读几页,也一直在校书,这是清代学者自我学术训练的习惯。他也常常下围棋,偶尔也会下下洋棋,这是士大夫一贯的风雅生活方式。不过,至少从同治十年起,他心里有些莫名的焦虑,好像这个世界更远的地方对他有了什么触动。这一年的十月十二日夜里,他和王笛楼聊了很久,回来以后便翻看洋人字典,直到三更才睡。从此以后,日记里常常出现他学英文的事情,有一夜,在照旧写了一张字,看人下了两盘围棋以后,还"学洋字良久,二更后复学良久"。到了第二年十二月,他的英文水平大概有所成就,日记中居然有"翻看洋书一册"、"饭后看洋书一本"这样的记载。再过一年,更是常常在日记中有"译英话六条","温英话廿余叶",十一月中他还自我测验,"将昔日所译《英话正音》抹去华字,以验记忆之

功”,翻译和温习英文似乎成了他最重要的日课。

七八年中,渐渐地,他从专读中国书变成了兼读西文书。不过,大概是自觉进步缓慢吧,他心里就有些着急。在光绪四年九月十七日记中,他特别赞扬李鸿章的儿子李经方,说他学习英文,“甫期年已能通会,再加精进,必可涉览西书新报之属”,而他自己虽然也“能西音”,但是,李在北京跟着朱静山和白狄克学,而他却是在湖南,“苦无师友,取英人字典钻研逾年,事倍功半”。为什么这个时候,他会觉得了解“各国语言文字为当务之急”?曾纪泽在入门书《文法举隅》的序里,曾经激烈地批评那些守旧的士大夫“方持不屑不洁之论,守其所已知,拒其所未闻”。因为这个时候,他已经感到“泰西之轮楫,旁午于中华,五千年来未有之创局也”,在坚船利炮中,人们已经感到了知识世界的危机。

173 在秋季遭遇龙卷风

十月下旬的 Michigan 秋色正浓。落叶满地,却不让人觉得宋玉悲秋的感觉,也许是风景殊异的缘故吧,心情也不一样。虽然秋风渐寒,朋友驱车带我们在高速路上疾驰,看着深红的、金黄的、淡绿的叶子层层叠叠的缤纷色彩,却只让人想起了“霜叶红于二月花”的句子。

在这里住了几天,天气一直很好。殊料正巧约了朋友一起到外面吃饭的那天,却看到电视预报有风自西方来,当时谁也不当一回事,据说这里却很少龙卷风,特别是这个季节,所以连邀请我们一起吃饭的美国教授都觉得没有问题,于是便由一位中国朋友开车前去数十分钟车程的地方,可巧在路上,龙卷风便挟雨而来。自从美国电

影《龙卷风》上映以来，中国人大概也知道了这种风的厉害，不过亲自在车上遭遇龙卷风，却仍然有些心惊胆战。外面变得漆黑一片，车灯也仿佛暗淡的萤火，在呼啸的风声中抖动，硕大的雨粒，被风卷起打在车窗上，劈啪直响，车就像大海风浪中的一叶小舟，路边的树被拔起，一根高大的电线杆斜倒在路上。我们只好转到一个汽车旅馆避风，看着窗外被扯得斜斜的树影，想起电影里用电脑制作的龙卷风。

由于停电，那个预定的餐厅已经停止营业，在夜色中暗淡一片，只好换一个地方。等到风声稍小，匆匆上路，看到的是满地积水中飘着黄色的落叶，车轮划过，卷起白色的水幕。在没有关闭的公路上，满是匆匆回家的车，车灯连成长长的一串，指示着归家的路线，“秋风起，鲈鱼堪脍”的时候，无论谁都想赶快回家，后面，催促的车笛响成一片，仿佛表示着急欲回家的心情。

174　清代官方文书中的白话

通常都以为，白话文是五四以后才被用在正式场合的。现在看来，五四对于白话的主要意义，一是在文学中把它当成正宗语言，提升到比文言还高的地位，二是在教学中，把它当成正规语言，改变了知识表达的形式，也改变了读书人的取向。不过，这并不是说白话文是这时候才开始用的，就说官方文书吧，从唐宋以来，白话文一直在用，南宋的《西瓜碑》、元代白话碑，这是很多人都知道的。要让民众都明白执行，只好用白话，除非你觉得“民可使由之，不可使知之。”

闲来无事乱翻书，看到乾隆年间刻的一本《舟师绳墨》，本来是关于海防知识的官方教材，但是前面总兵林某的序，却是已写得极好的

白话文。其中像告诫读者“总之千言万语,水师技艺,不是答应官府的公事,系尔官兵保身立功自己贴肉的勾当”,听起来像《西游》的话语,又如“若平日不知学习,即属不要性命的呆子,猝然飓来,便张目丧胆,待命鱼腹”,也活脱脱是《水浒》的口吻。

也许这个总兵也知道小说的影响,所以乐得入乡随俗,到了晚清,知识下移,这种情况就更多了,像四川总督岑春烜在一九〇三年,有一份白话劝戒缠足的告示,说缠足有三种弊病,“第一样关系国家众人的弊病,没得别的,皆因女子缠足,一国男子的身体都会慢慢软起来,国家也就会慢慢积弱起来。这个缘故,又没别的,皆因人生体子强弱,全看父母体子如何。”就连京城也一样,到了一九〇五年起,凡要给民众看的官方文书一律改成白话,一九〇九年九月,北京颁布的《管理人力车规则》第一条:“有人力车的主儿都得到本管区上呈报”,连北京口语中的儿化音都写出来了。

175 暴虐的语言

恨之入骨却又无可奈何的时候,人常会骂人,这叫诅咒,比如古代中国认为,祸灾是鬼在作祟,所以中国古代就有“咒”。“咒”在先秦两汉也叫“祝由”。祝和咒在现代汉语里好像有分别,不过在古代汉语中似乎没差异,在古文字中都写成“兄”,一个人仰面张口呼喊,字形中凸出了大张的嘴巴,可以三呼万岁,歌功颂德,当然又可以是诅咒恶骂,罪该万死。

诅咒的方式历史悠久,不要说较早的《诅楚文》,那是国与国的对骂,就像马王堆出土的《五十二病方》中,人对着造成疝气的“鬼”的恶

骂，就如泼妇骂街，“你这玩意儿长得真不是个地方，再不走，我拿大斧头劈你”。后来道教的“咒”继承了古代传统，像陶弘景《登真隐诀》里，驱疾治病的咒语是：“天蓬天蓬，九元杀童，威剑神王，斩邪灭踪”，据说，然后啄齿七下，神就召来，恶鬼被念三次，就眼睛瞎烂而死。

我想，“咒”之所以被人相信有两方面原因，一是人从自己心理上感到，挨诅咒很难受，诅咒的话在脑子里会产生联想，说你“挨刀”，就好像真的脖子痒痒地“挨刀”，说你“天打五雷轰”，就好像真的有轰隆隆雷打，胆大的人心里难受一下，胆小的人则多半害了怕，古人觉得“鬼”和“人”一样心理，所以诅咒总是一种有效的威慑手段。二是巫师的咒好像是和神事先约好的“password”，即密码或切口，一般人不会，而巫师有通神的本领，所以可以呼神来治鬼，所以《太平经》称它是“神祝”，有了神，当然咒语就很灵。

通常，人与人之间，如果使不上身体暴力，就常会借用语言暴力。现在似乎还流行这种原始的方式，常看到报纸里、网络中的一些“酷评”，用的还是这种恶狠狠的语言，仿佛语言真的有这种暴虐的力量。

176　试题中折射的历史

有时候，考试不是在测验被考者的知识，而是在表达出题者对知识风气的焦虑。注重政治秩序的出题者，在试题中表达着他们的道德心情；关心词赋美文的出题者，在试题中表达着他们的审美意识。看看历史上的官方和民间考试题的变化，常常能够摸到时代主流的脉搏。

十六世纪以后，西洋的实用新知加上坚船利炮，一直让中国士大

夫感到紧张，在西洋和中亚天文学的启迪下，历法错误、天象不确的关注始终困扰着中国，所以清代嘉庆年间学海堂的试题中，那个大儒阮元就曾经考问学生关于东西方天文历算史上的问题。到了清末，不说官方学校同文馆考数学的风波，就说民间办的格致书院吧，很多著名官员如李鸿章、曾国荃、刘坤一、薛福成、郑观应等等，都曾为书院出过有关西洋新知的题目，在题目中就可以看到当时上上下下的关心所在，这在千年以来一直是以人文知识为重点的考试中相当罕见。比如李鸿章，他出的题目就曾经问到西方测温、测热、测电的方法，问到西方平弧三角与《周髀算经》的关系，问到西方关于六十四种化学物质在中国语言中的对应词语，还有一问更关系到西方科学技术的观念史，他说，西方格致学始于希腊阿卢力士托尔德（亚里士多德），到英国贝根（培根）“尽变其说，其学始精”，而到了达文（达尔文）和施本思（斯宾塞），“其学益备”，他问学生说：“能详溯其源流欤”？

不仅是官员和士人，皇帝也一样，一八九五年，受到甲午战败强烈刺激的光绪在保和殿策试天下贡士，他不再考问士人关于儒家的学问，而是询问士人说：“孙子练兵，吴子治军，李靖之问对，所详手法足法，明王骥、戚继光所论练兵之法，其目有五有六，能备举之欤？”这究竟是考问学生，还是在表达朝野上下知识关注点的转移呢？

177 通事不易

日本京都大学的木津女士送给我一份她译注的《唐通事心得》，这篇《心得》里记载的是江户时代长崎一个翻译的感受。旧时的长崎，是中日贸易的热闹口岸，做生意要沟通，翻译自然少不了，而那个

时候把翻译叫"通事",前面的"唐"字,当然指中国。

语言学专家眼里这篇《心得》是那个时代汉语的好材料,因为那里说的都是当时流行的口语白话,不像有意书写的文言,已经离开了实在的生活语言。不过,这里并不想讨论语言学问题,倒是这个通事关于翻译者的肺腑之言,值得现在想当翻译或正在学习外国语言的人深思。因为,现在有的学习翻译的人,常常如这个通事讲的,"如今学话的人,不论哪一个,学了一年半载,晓得两句眼前的俗话,将就儿打得来,只道是尽勾了,就托大起来。"

语言毕竟不仅是语言,翻译也是文化沟通。没有文化常识的翻译,仿佛现在各种电脑翻译软件,让人哭笑不得。这个通事说得好,"大凡做一个通事,不是轻易做得来,一则讲唐话,二则学文,这两样要紧……单单会通两句话,会拈笔头,也做不得。那算盘上归乘除的算法、生意上增货营运的道理、世情上的冷暖高低,这等的事情都要明白,更兼有胆量,才是做得大通事"。

恐怕不仅仅是这些,从他的话里可以看出他对中国真是世事洞明,中国旧时的什么"有钱可以通神,无钱隔壁聋"、什么"穷起来……血脉相连的亲眷也做冤家"这一套现实的道理他也懂,什么关于酒色财气、关于贪心不足、关于坐吃山空这一些中国的旧套他也熟。既通语言,又通文化,怪不得别人学唐话要拜他做老师,还得给他行三叩头的大礼。

178 化石千层下

在野外山崖上找到一块有螺壳的化石,好奇地看来看去,不由想

象着千万年前的沧海桑田，这里真的可能是经过了“百川沸腾，山塚崒崩，高岸为谷，深谷为陵”。一个小小的螺壳化石里，仿佛压缩了很多年的历史。

经历了亿万年，草木鱼虫都成了石头，漫长的时间仿佛被 winzip 压缩过，按照年轮积攒了层层消息，等着有朝一日后人来“释放”历史。其实，过去的历史就是化石，仿佛曾经是动物植物的过去，压得久了成了石头、成了石油、成了煤炭、变了形也变了质。只要有历史，什么都可能是化石，就说文学吧，唐诗宋词，看上去是文字文本，其实在王维、苏轼那时写下的文字之后，经历千年风雨，经过众人阅读，里面蕴藏了更多消息，被不露痕迹地压缩在表面相同的文字下，已经也是“化石”了，读过它的，在它的字里行间添加了信息，用过它的，在它的意思中添了意思。发生过的故事在它背后书写了故事，文字依旧，却仿佛化石经历了沧桑一样，人们从文字中透视出历史，于是古人把它叫做“典故”，而现在有人把这叫做“考古”。

考古不是今人对古人的无尽搜刮，而是今人与古人永远的对话，历史不是消失的过去，而是不断向现代人提供资讯的资源，我们现在看到的所有古代东西，不止属于古代，就像化石一样，它压缩了漫长的历史时间和丰富的历史故事，等着现代人一层层地把外面剥开，露出里面深层的故事。